الـمـســرح الـعـلاجـي

رحلة ممثل إلى الذات

الـمـســرح الـعـلاجـي

رحلة ممثل إلى الذات

2016 م



دار النهضة العربية



دار النهضة العربية
بيروت - لبنان

منشورات: دار النهضة العربية
بيروت - شارع الجامعة العربية - مقابل كلية طب الأسنان
بناية إسكندراني # ٣ - الطابق الأرضي والأول

رقم الكتاب :	12205
اسم الكتاب :	المسرح العلاجي
المؤلف :	د. سمر قطان
الموضوع :	مسرح/علم نفس
رقم الطبعة :	الاولى
سنة الطبع:	2016م. 1437هـ
القياس :	24 × 17
عدد الصفحات :	352

تلفون : 854161 - 1 - 961 +
فاكس : 833270 - 1 - 961 +
ص ب : 0749 - 11 رياض الصلح
بيروت 072060 11 - لبنان
بريد الكتروني: e-mail: darnahda@gmail.com

ISBN 978-614-442- 533-6

«على كل منا أن يجد حريته بداخله...

أنا لا أعمل لكي أكتب أبحاثاً،

بل لكي أوسع حدود تلك الجزيرة من الحرية التي أحملها بداخلي

قدري أن أحل مشكلة الحرية والطغيان بشكل عمليٍّ

ذلك معناه أن عملي يجب ان يترك آثاراً، أمثلةً لحريةٍ ما[1]».

1- Grotowski Jerzy: Tu es le fils de quelqu'un, cité par Barba Eugenio, Théâtre, Solitude, Métier, Révolte, l'Entretemps les voies de l'Acteur, Saussan 1999, p.250

فهرست المحتويات

تقديـم...13

مقدمـة...17

الفصل الأول: التفاعل بين المسرح وعلم النفس 29

الجانـب العلاجي في المسرح عبر التاريـخ.....................................30

تداخـل المسرح والعـلاج النفـسي...36

جايكوب ليفـي موريـنـو...37

العـلاج النفـسي للمجموعـة كتحضـير للبسـيكودراما 38

البسـيكودراما...39

مسرح المضطهَد 54

من هو أوغستو بوال؟...54

فلسـفة مـسرح المضطهـد...56

النظام الإكراهي عند أرسطو 56

تداعيات النظرية 61

الفصل الثاني: المسرح التفاعلي أو التحفيزي...65

ارتبـاط المسرح التفاعلي بالعـصر والمجتمـع 65

تعريـف المسرح التفاعـلي 68

أنواع المسرح التفاعـلي 70

بنيـة مـسرح المضطهـد theater – Forum.......................................71

الممثّل في المـسرح التفاعـلي 74

ما بعد بوال 75
مسرح إعادة العرض Playback theater 76
المسرح في التربية 77
المسرح في المؤسسات الأهلية 78
القسم الثاني: بين التدريب المسرحي والعلاج............................... 81
الدوافع إلى إقتراح تطبيقي جديد...82
البعد الثالث في المسرح العلاجي...85
التواصل داخل البعد الثالث 89
الكلام 89
لغة الجسد 90
التواصل في الـ Gestalt..95
الأدوار والذات..97
الفقرة المسرحية والأدوار 98
تجسيد الأدوار بهدف وعيها 100
مبدأ التقليد.. 101
ما هو الدور؟ 103
الأنا والشخصية 104
الفقرة العلاجية والذات 105
ما هي الذات؟ 105
مبدأ التفرديّة 109
علاقة الأدوار والتقليد بالذات والتفرديّة 110
القسم الثالث: المسرح العلاجي...113
الفرق بين المسرح العلاجي والبسيكودراما..113
أوجه التلاقي 113
أوجه الاختلاف 114

المسرح العلاجي اليوم 116
الفصل الثاني: المسرح العلاجي من وجهة نظرنا.................................. 118
إلى من يتوجه المسرح العلاجي؟.. 119
أهمية المسرح في العلاج.. 120
ما هو العلاج؟.. 124
العلاج بالنسبة إلى يونغ.. 127
المجموعة كمدخل للعلاج.. 128
مكونات العلاج في المسرح العلاجي.. 133
التطهير.. 133
التطهير في البسيكودراما.. 136
الوعي.. 138
الفصل الثالث: الـ Gestalt والمسرح العلاجي.. 141
الجذور الفلسفية للغشتلت.. 144
علم الظاهرات.. 144
الوجودية.. 145
علم النفس الأنسي أو الإنساني.. 148
مفاهيم الغشتلت.. 149
أهم تقنيات الغشتلت.. 150
الفصل الرابع: الفرق بين المسرح العلاجي والمسرح.. 152
التطبيق العملي للشق المسرحي.. 154
قواعد الجلسات.. 154
ألعاب التحمية والثقة.. 155
لعب الأدوار.. 155
القسم الرابع: المسرح للعلاج من العنف.. 156
الفصل الأول: الخوف كمسبب رئيسي للعنف.. 158

تعريف الخوف.......... 160
من الخوف الفردي إلى الخوف الجماعي.......... 164
درجات الخوف.......... 167
الخوف والمسرح العلاجي.......... 169
بين العنف واللاعنف.......... 172
الفرق بين العدائية الصحية والعنف.......... 176
العنف أو العدائية السلبية.......... 177
الكلام في مواجهة العنف.......... 179
اللعب في مواجهة العنف.......... 182
تجربة رينيه باداش مع مراهقي الضواحي الباريسية.......... 185
الإحترام.......... 189
أهمية اللعب في تجربة باداش.......... 191
العدائية اللاواعية.......... 193
الفصل الثاني: العلاج من العنف في مسرحنا العلاجي.......... 195
الفقرة المسرحية.......... 195
ألعاب التحمية والثقة.......... 195
فقرة لعب الأدوار وإرتجال المواقف.......... 198
فقرة العلاج.......... 199
مثال تطبيقي.......... 199
القسم الخامس: مكونات المسرح العلاجي.......... 206
الفصل الأول: العناصر التي تكسر الخوف من أجل تحفيز التواصل.......... 208
مبدأ اللعب.......... 208
تعريف اللعب.......... 208
اللعب والحدود.......... 210
إلتقاء الروح والمادة.......... 211

اللعب والجسد.......... 213
اللعب والخوف.......... 214
اللعب والعلاج.......... 215
اللعب وثقافة السلام.......... 217
الفعل في مواجهة الآلهة.......... 219
صراع الأنا مع آلهة اللاوعي.......... 224
الإرتجال والعفوية.......... 229
الإرتجال.......... 229
فوائد الإرتجال.......... 231
مباديء الإرتجال.......... 232
العفوية.......... 233
التحفيز على الابتكار.......... 238
المشاعر والتعبير.......... 243
مثال تطبيقي.......... 250
إقتراح فصل الأدوار والمشاعر.......... 253
المخيلة والرموز.......... 256
تعريف الخيال.......... 257
تجسيد الرموز.......... 258
المخيلة في المسرح العلاجي.......... 260
الاستخلاص الكلامي.......... 262
القسم السادس: طرفا المسرح العلاجي.......... 267
الفصل الأول: دور المدرب المسرحي ودور المالج.......... 268
المدرب المسرحي.......... 270
الفرق بين المعد والمدرب.......... 270
من هو المدرب المسرحي؟.......... 272

إلتقاء الأدوار بين المدرب والمعالج..274
دور المدرب المسرحي...276
من هو المعالج..280
أهم الطرق والنظريات العلاجية..281
دور المعالج...285
القسم الثاني: بين المتفرج والممثّل كان المشارك..................................292
حريـة المشـارك في المـسرح العلاجـي...302
حيّـز الأداء وحيّـز الفرجـة...308
الحـدود في المـسرح العلاجـي..311
المشـارك/ المتفـرج...313
الصـورة (جـدو كريشـنامورتي) 317
قـف، أصـغ، إحفـظ، إشـهد (شـارل مالـك) 320
متفـرج المـسرح العلاجي بين التمثّـل والتغريب، إصغاء قلبـي...............324
خاتمة...327
نموذج عن إحدى تشعبات المسرح العلاجي...339
المراجع...345

تقديم

د. حنان قصاب حسن

لسمر قطان خبرة طويلة في العمل بالمسرح العلاجي ضمن المدارس والمؤسسات الأهلية وفي محترفها الخاص الذي قامت بتأسيسه عام 2003. وهي في تجربتها المتنوعة والطويلة هذه قد جابهت حالات صعبة من الإدمان والخوف والتعنيف وغيرها من المشاكل المدمرة التي تحتاج لمن يعالجها بهدوء وتفهم وحكمة ومعرفة وإلا أدى العلاج إلى عكس مفعوله.

من هذه الخبرة، ومن إصرارها على دعم العمل التطبيقي بمعرفة نظرية وببحث أكاديمي، اختارت سمر قطان أن تجعل من المسرح العلاجي موضوعاً لأطروحة دكتوراه قدمتها في جامعة القديس يوسف، قسم الدراسات المسرحية والسمعية البصرية والسينمائية، وناقشتها عام 2011 . وقد كانت الفرضية التي انطلقت منها في هذه الأطروحة هي أن المسرح العلاجي، ولكونه يقع على مفترق اختصاصين هامين ومختلفين هما المسرح والعلاج النفسي، فإن الجمع بينهما ليس بالأمر السهل، ولا بد من أن يعمل المختص بالمسرح والمختص بالعلاج النفسي معاً وفي توافق للوصول إلى نتائج صحيحة وفعّالة.

فالمسرح العلاجي يتطلب خبرة في العمل المسرحي، ومعرفة معمقة بطريقة تحفيز الآخرين على ارتجال المواقف ولعب الأدوار التي يمكن أن تخلصهم من مشاعر مكبوتة ومن مخاوف دفينة يصعب التغلب عليها، ويقاومون لإخفائها. كما تتطلب معرفة في كيفية التعامل مع المشاركين بحيث لا تترك جلسات العلاج آثاراً سلبية يمكن أن تزيد مشاكلهم تعقيداً وتحطمهم بدل أن تعالجهم. .

كما أنه يتطلب معرفة بعلم النفس، وأسس العلاج النفسي، وبالمسار الذي يجب أن تتخذه الجلسات العلاجية، وبالمدى الذي يمكن أن تصل إليه، ومتى يجب الذهاب بعيداً، ومتى يجب التوقف للمراجعة والتحليل وطمأنه الآخر الذي يحمل في داخله كثيراً من المشاكل التي لم يتم حلها بعد.

وبالنتيجة فإن الدورين، دور المدرب المسرحيّ ودور المعالج النفسي منفصلين ولا يسهل جمعهما برأيها. ولا بد من التنسيق بين المدرب والمعالج بحيث يقوم المدرب بابتكار تمارينه حسب ضرورات العلاج وبناء على اقتراح المعالج، في حين يبني المعالج طرقه العلاجية من خلال مراقبته لمسار الفقرة المسرحية، وما يتولد عنها من مشاهد مفتاحية.

لقد وجدت سمر قطان أن كثيرين ممن يعملون في المسرح العلاجي الذي انتشر في السنوات الأخيرة في لبنان في إطار المدارس أو الجمعيات الأهلية يفتقدون إلى هذه الخبرة المزدوجة التي لا يمكن التوصل إلى نتائج صحيحة بدونها. لا بل أنها نبّهت إلى أن المسرح العلاجي يمكن أن يكون أيضاً وسيلة للسيطرة على من يطلب العلاج والتلاعب بمشاعره وزرع أفكار معينة داخله، وهنا تكمن حساسية الموضوع الذي تتناوله في هذا الكتاب، داعية ألا يتم كيفما اتفق، وإنما أن تُبنى الخبرة في الطريقة العلاجية عبر معرفة عميقة نظرية ومن خلال ممارسة واعية تطبيقية، لكون هذين الشرطين ضروريين لمساعدة الشخص الذي يخضع للعلاج لكي يصل إلى تحقيق التوازن بين عالميه الداخلي والخارجي.

لم تتوصل الدكتورة قطان إلى هذه النتيجة عبثاً؛ فقد بدأت بتقييم عملها هي أولاً، مبيّنة أنها لم تستطيع اختبار وجود معالج نفسي إلى جانبها لعدم توفر التمويل اللازم لتقسيم المهمات بهذا الشكل. فكانت تقوم بالدورين معاً منتقلة من التدريب إلى العلاج واعية إلى أن وجود معالج إلى جانبها يفترض تعديلات قد تغيّر من طبيعة الجلسات. وقد راجعت بموضوعية ما قامت به في بداية تجربتها من أخطاء مردها عدم المعرفة المعمقة؛ ثم بدأت بعد ذلك رحلة البحث المعرفي مستندة إلى ما يتوفر من مراجع وكتابات وتجارب عملية ناجحة في أنحاء العالم، فأحاطت بالموضوع من جوانبه التاريخية والنظرية والتطبيقية، مستفيدة من

البحث النظري الذي شكّل بالنسبة لها ركيزة فكرية جعلت تطبيقها العملي يستند على أسس واضحة، وجعلت بحثها النظري يغتني بتفاصيل عرفتها واختبرتها من خلال تجربتها الخاصة. فكانت النتيجة أطروحة دكتوراه متميزة، وكانت نتيجة الدكتوراه هذا الكتاب القيم.

يستعرض هذا الكتاب موقع المسرح العلاجي ضمن تاريخ المسرح وتاريخ العلاج النفسي، وعبر ممارسات المختصين بالعلاج وكتاباتهم النظرية، مع تحديد خصوصية هذا المجال بالنسبة للممارسات المجاورة. فنحن نجد فيه تحديداً دقيقاً للتمايز والتكامل بين مهمات التدريب المسرحي وبين العلاج بالمسرح، وبين المسرح العلاجي والبسيكودراما التي نظّر لها ومارسها مورينو. كما نستطيع فيه معها أن نتابع أصول المسرح العلاجي وتطوره عبر تجارب هامة مثل تجربة أوغستو بوال في مسرح المضطهد الذي وسّع حدود المسرح ليطال المجالات الاجتماعية مما ولّد اشكالاً أخرى من المسرح ذي البعد الاجتماعي العلاجي مثل المسرح التفاعلي، والبلاي باك ثياتر، وتجربة رينيه باداش مع المراهقين في الضواحي الباريسية وجماعة الغشتالت.

من مزايا هذا الكتاب أيضاً أنه يحدّد بشكل دقيق المفردات المستخدمة في هذا المجال باللغة العربية، ويستعرض تلونات المعاني الناجمة عن ترجمتها وعن علاقتها بشكل الممارسة . كذلك يغتني الكتاب بأمثلة مخصصة لعلاج نتائج العنف وبحالات ملموسة ضمن تمارين قام بها المختصون في هذا المجال في العالم، أو قامت بها الباحثة ضمن تجربتها العملية.

إن هذا الكتاب وثيقة نظرية وعلمية تشكل دليلاً لمن يرغب الخوض في هذا المجال لأنه يطرح مشاكل الاستخدام المعمم وغير المراقب للممارسات الدرامية لأغراض علاجية، وهو محاولة لحفظ وتحديد مجال كل من المعالج والمدرب بحيث لا يغيب دور أي منهما في هذه العملية المعقدة والحساسة. وهو إضافة هامة للمكتبة العربية التي لم تتناول إلا نادراً مسألة العلاج النفسي بالمسرح.

مقدمة

«لا تبحث عني على الخشبة...بل أنظر الى جارك...

هذا أنا...أنا في داخلك.» [1]

إن أي حديث عن الإنسان عامة وعن الممثّل تحديداً، لا بد وأن يطال المسائل الوجوديَّة التي لا تزال موضع بحث وتساؤلات ما ورائية منذ بداية التكوين، ولا نعتقد أن أي اجتهاد كان أو سيكون يستطيع أن يتفرّد بالمعرفة المطلقة. أما تناقض واختلاف وجهات النظر فمرده لقانون المتناقضات الذي يقوم الكون بأسره عليه. بالتالي فإنَّ دراسة المسرح عامَّةً تماماً كدراسة الحياة، ودراسة الممثّل تماماً كدراسة الإنسان، هي أمر معقد ومركّب ويجب مقاربته من وجهات نظر مختلفة. لكننا اخترنا في هذا الكتاب أن نركز على بعد واحد من أبعاده، وهو المسرح العلاجي حصراً، وفي هذا المجال يقول المدرب المسرحي Sham's "لكي نفهم الممثّل بأكمله يجب أولاً أن ننتهي من فهم الإنسان"[2].

لماذا لا يبدو لنا تعبير مسرح علاجي مألوفاً أو ربما واضح التعريف بالرغم من أن المسرح والعلاج متلازمان منذ ولادة المسرح أي مع التراجيديا؟

---

1 Mattar Paul: Sindbad de Père en Fils, Collection Théâtre Monnot, Beyrouth 2005, p.6

2 - Sham's: l'Acteur entre Réel et Imaginaire, l'Harmattan, Paris 2003, p.294

ولماذا كلما ذكرنا هذا التعبير أول ما يتبادر إلى الأذهان هو البسيكودراما؟ ولماذا هذا التلاحم بين المسرح والعلاج بحيث تضيع هوية كل منهما ولا تعود الحدود واضحة خاصة بالنسبة للمدرب المسرحي وتحديداً في استخدام التدريب المسرحي الحديث كوسيلة للتربية، والعلاج، داخل المستشفيات، الجمعيات والمؤسسات الأهلية وغيرها؟ إن علم النفس متعلق بشكل مباشر ووثيق بالمسرح، ببساطة لأن موضوع كل منهما هو الإنسان.

أما انفصال علم النفس كعلم مستقل، فقد حصل في فترة متأخرة بالنسبة إلى ولادة المسرح، ومن جهة علم النفس فقط الذي بات علماً ذا هوية مستقلة. وإن كنا نجد أي محاولات لإعادة الروابط بين هذين المجالين، فإن هذه المحاولات تتم أيضاً من جهة علم النفس فقط. ولهذا نجد اليوم أن المسرح العلاجي يتم تدريسه لطلاب علم النفس كمادة مستقلة، بل وكاختصاص مستقل، في حين لا تعطى لطلاب المسرح أية مادة تمكنهم من امتهان وممارسة هذا المجال.

لقد كانت أولى محاولاتنا هي مقاربة الموضوع بنفس الطريقة التي يقارب بها علم النفس مجال المسرح أي من خلال الربط بينهما. لكننا سرعان ما وجدنا أنهما أصلاً متلاحمان فلا ضرورة لمحاولاتنا تلك، بل أننا خلصنا إلى عكس ذلك، أي أن اللحمة الزائدة بينهما هي السبب في الخلل التطبيقي لهذا المجال من قبل أخصائيي المسرح. إن مقاربة الموضوع من ناحية المسرح لا بد وأن تكون بعكس مقاربة علم النفس، أي أنه يجب البحث عن الفصل بين المجالين بحيث تحدد هوية كل منهما بشكل واضح، وقد يكون في ذلك اعتراف المسرح (الأم) بأن ابنها (العلاج) بات مستقلاً. بعد عملية الفصل هذه يمكن الحديث عن علاقة بين الاثنين كون العلاقة لا تكون بين عنصرين منصهرين، بل إنها بحاجة للحفاظ على مسافة الاختلاف الكفيلة بالقيام أو بالحديث عن علاقة.

إن أي حديث عن المسرح العلاجي نكون نقصد به الـ Drama thearpy

أو الــ Théâtrothérapie. وقـد ارتأينـا ترجمتـه بالمـسرح العلاجـي بـدلاً مـن العـلاج بالدرامـا أو العـلاج الدرامـي كـما يسـمى اليـوم، مـن بـاب الحـرص عـلى تأكيـد دور المـسرح في هـذا المجـال. وهو نوع يختلـف عن البسـيكودراما Psychodrame بكونه أشـمل منهـا، فهي تقتصر عـلى تمثيل الفرد لمواقف وصعوبات ذاتيّـة خاصَّة "لأنا يمثل الأنـا" أمـا مـا ترجمنـاه بالمـسرح العلاجي فهو أشـمل من حيـث التِّقنيـات المسرحية، ويمكـن للفـرد فيـه أن يمثّـل مواقـف مغايـرة "الأنا يمثل الآخـر" أو "الآخر يمثـل الأنا". أمـا حـين نتحـدث عـن الممثّـل في هـذا النـوع مـن المـسرح تحديـداً فيكـون المقصود بـه الممثّـل المشـارك في ورشـات المـسرح العلاجـي الـذي يتحـوّل مـن مجـرد مشـاهد لعـرض (حياتـه) إلى مشـارك فعّـال أي ممثّـل، وهـو يختلف عـن الممثّـل المحترف من حيـث الأهـداف، فالمحـترف هدفـه العـرض عـلى خشـبة المـسرح، أمـا الثـاني فهدفـه العـرض عـلى مـسرح الحياة. كلاهـما يمثّـل، الأول بطريقة واعيـة ومقصودة أمـا الثاني فبطريقـة غـير واعية.

لم يكـن العـلاج يومـاً غريبـاً عـن المـسرح، فمفهـوم التطهـير catharsis، كان مرافقـاً للمـسرح منـذ بدايتـه عنـد الإغريـق، "كلمـة Katharsis اليونانيـة هـي مصطلـح طبـي يعنـي التنقيـة والتطهـير والتفريـغ عـلى المسـتوى الجسـدي والعاطفـي، وقـد ارتبـط معناهـا الطبي القديـم بكلمـة Pharmakos التي كانت في البدايـة العقـار والسـم في نفـس الوقـت أي معالجـة الـداء بالـداء"[1]. أمـا تشـخيص المـرض الجسـدي أو النفـسي diagnostic أو الاضطـراب في الشّـخصية التـي يعـاني منهـا الإنسـان الـذي يخضـع للعـلاج النفـسي، فتـوازي لغويـاً، وليـس صدفـة، دور الممثّـل في لغـة المسرح (تشـخيص الـدور). والأمر الملفت للنظـر هو أن رواد المسرح العـربي كانـوا يطلقـون كلمـة "المُشَـخِّص" أو "المُشَـخّصاتي" على الممثّـل، لأنه يلعب

1 - الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص. 130

دور شخصية معينـة (persona) أو بتحديـد طبيعـة الشـخصية المطلـوب تمثيلهـا أو "تشـخيصها" والتـي في كثـير مـن الأحيـان تكـون حالـة "مرضيـة" أو خارجـة عن المألـوف - حتـى أن علـم النفـس الحديـث اسـتبدل تعبـير مريـض بالمُتَعامَـل معـه، Client. ويكـون ذلـك مـن خـلال تمثيـل عـوارض الخلـل لـكي يتمكـن بعدهـا مـن عرضـه للمجتمـع بهـدف معالجتـه.

حـاول المـسرح منـذ بداياتـه فهـم مجتمعـه وجمهـوره، فـكان المـرآة التـي تعكـس المجتمـع بصـدق من أجـل معالجته عبر علاقـة لا بد وأن تكـون متقاربة جداً بينـه وبـين هـذا المجتمـع والجمهـور؛ كذلـك الأمـر فيـما يتعلـق بالتفاتة علـم النفس إلى المـسرح بحيـث نجـده يقـارب هـذا المجـال منـذ بداياتـه، وأهـم ما نتج عـن هذا التقـارب كان ظهـور مـا يسـمى بالــ psychanalysme أي تطبيـق مفاهيـم تحليليَّـة عـلى مواقـف تتخطـى التحليـل extra-analytiques. ونقصـد بذلـك دراسـة العديـد مـن المحللـين لشـخصيَّات مسرحيَّة من وجهـة نظر علم النفس مثـل أوديب وهاملت وغيرهـما. وبمـا أنّ المـسرح يقـوم عـلى الممثّل وهدف علـم النفس هو الإنسـان، لذلك سـوف تكـون مقاربـة هذيـن المجالين من هذا المدخـل تحديداً أي عنـد المفترق الذي يلتقـي فيـه الممثّـل مـع الإنسـان، ويشـكل ذلـك تداخلاً بـين الهويّـات غالباً مـا يؤدي إلى إلتبـاس.

أول لقـاء مبـاشر بـين الممثّـل والإنسـان كمشـاهد، بطريقـة تـؤدِّي إلى تغيير وعـلاج الاثنـين معـاً قـد حصل مع أوغسـتو بـوال. والجديـر بالذكر أن هـذا الأمر كان قـد تـم التحضـير لـه مـن قِبـل العديـد مـن المسرحيين قبلـه وبشـكل تصاعـدي، أكان مـن جهـة التفاتـة المـسرح الى علـم النفـس أو العكس. ومـسرح المضطهـد كان النوع المسرحـي الـذي وسّـع حـدود المـسرح بحيـث بـات يُسـتخدم في مختلـف المجـالات الاجتماعيـة، اسـتخدامات ذات طبيعـة سوسـيولوجيَّة باتـت تُعرف بالمـسرح التفاعلي أو التَّحفيـزي كونهـا تحفّـز المشـاهد لـكي يتخلَّى عـن موقعـه كمشـاهد وينخـرط في

العمـل المسرحـي كمشـارك في التَّمثيـل عـبر تفاعـل بـين الخشـبة والصَّالـة يقـوم على تنـاوب الأدوار. لـذا يتنـاول الموضوع نوعـاً متخصِّصاً من المسرح بات يسـمَّى بالمسرح العلاجـي، وهـو يقـوم عـلى اسـتخدام تقنيـات الممثّل بهـدف علاج الإنسـان.

أمـا السـبب الثـاني لهذا الكتـاب فهو أننا مـن خبرتنا التي امتـدَّت على مدى عـشر سـنوات في مجـال واسـتخدام المـسرح كوسـيلة عـلاج اجتماعـي، خاصـة داخـل الجمعيَّات والمؤسَّسـات الأهليَّة التي تعمل على مواضيع متنوِّعة، بعد أن لمسـنا عدم الوضـوح في اسـتخدام المـسرح التَّفاعـلي، وتحديداً العلاجـي منـه في التَّعليم المسرحي كـمادة تُـدَرَّس في المـدارس اللبنانيـة. فهـل تدريـس هـذه المـادة يهـدف إلى تعليـم الجماليَّـات، أم التربيـة أم العـلاج؟! خاصـة وأن المـدرب يقـع عـلى كثـير مـن الحالات عنـد الطـلاب تسـتدعي العـلاج؛ وهـل يتدخَّـل المـدرِّب في ذلـك معتـبراً الأمـر ضمـن صلاحيَّاتـه؟، أم يسـتدعي أصحـاب الإختصـاص؟ أم مـاذا؟!!، كذلـك الأمـر فيما يختص بموضـوع تدريـب مدرِّبين ومنشِّـطين عـلى مبادىء السـلام واللاعنـف والتواصل وحل النزاعـات في المؤسَّسـات الأهليَّـة المحليَّـة والعربيـة؛ ففـي الحالتـين هنـاك اسـتخدام مفـرط للمـسرح كوسـيلة عـلاج فـردي واجتماعي تُطلب مـن اختصاصيـين في التمثيل لا علاقـة لهـم بالعلاج.

أمـا ضرورة البحـث عـن هـذه المشـاكل فسـببها التَّجـارب التي تـترك نتيجة معاكسـة للهـدف الـذي وجـد هـذا المـسرح مـن أجلـه أي العـلاج، وبالتـالي فهـذه التجـارب تـترك آثـاراً سـلبيَّة عـلى شـخصيَّة المشـارك. فبدل الوصـول الى حالـة الإبداع والعفويَّـة أو معالجـة النواقـص والتغلُّـب عـلى الصعوبـات، نجـد هـذه الممارسـة في بعـض الحـالات تدفـع المشـارك الى التقوقع بدلاً مـن الإنفتاح، أو تزيد المشـاكل تأزُّماً، أو تحطِّـم الشـخصية بـدل بنائهـا ومعالجتهـا. هـذه الانحرافـات ناتجـة بدايـة عـن طبيعـة هـذا المـسرح المفتوحـة عـلى كل الإحتـمالات. فكـون الهـدف الأول والأخـير، إضافـة طبعـاً إلى التحليـل (التَّشـخيص) للنواقـص والأمـراض النفسـية والاجتماعيـة

وغيرها وعلاجها، هو التحفيز على حرية التعبير والحركة والمواقف دون قيود أو معوقات، يجعل منه مادة "شديدة الانفجار" كونها مادة فوضوية، والفوضى بالنسبة للمحلل النفسي C. G. Jung هي الحجر الثمين الذي يبحث عنه الخيميائي Alchimiste، كونها طاقة أساسيَّة لعمليَّة الخلق والإبداع.

إن المشكلة تقع بداية في عدم وجود خطوط واضحة لهذا النوع الجديد من المسرح بين إختصاصين هما علم النفس والمسرح، الأمر الذي يربك إختصاصيي المجال الواحد، إضافة إلى أن تركيبة هذا المسرح القائمة على الإرتجال وعدم وجود أطر واضحة المعالم، تجعله عرضة لمزاجيَّة مطبِّقيه وخاصة لمموِّليه، بحيث يتحوَّل إلى وسيلة تُستَخدَمُ لغايات شخصية، سياسيَّة، وغيرها. ورؤيتنا الجديدة للمسرح العلاجي، تشكّل وثيقةً نظريةً وعمليَّةً، تحفظ حق وهويَّة كل مجال من طرفي المسرح وعلم النفس ، ولا يعود مجال المسرح مسخَّراً ومسلِّماً هويته وإمكانياته بالكامل لمجال علم النفس كما هي حال المسرح العلاجي اليوم.

لماذا يتم احتكار هذا المجال فقط من قبل اختصاص علم النفس؟ إن هناك منهجية واضحة وأساليب محددة في استخدام المسرح العلاجي كاختصاص يدرّس لمدة محددة خاصة في الولايات المتحدة وبريطانيا، لكنه موجَّهٌ لطلاب علم النفس فقط. أما في مجال المسرح فليس هناك من وجود لما يسمى بالمسرح العلاجي كمنهج، بل يُمارَس من قبل من يرغب في هذا المجال بشكل شبه عشوائي. فالمؤسسات الأهليَّة تستدعي اختصاصيين في مجال المسرح (الهادف للعرض تحديداً) كي يدربوا في دوراتها ذات الأهداف الاجتماعية. وهذه المفارقة هي السبب الأساسي للضياع الذي يمر به خرِّيج المسرح حين يرغب في دخول هذا المجال دون أي تحضير ووعي مسبق له.

<u>المسرح في المدرسة:</u> إن التعليم المسرحي والتعاطي الإنساني مع الطُّلاب يطرح العديد من المشاكل الاجتماعية والنفسية التي لا بد من معالجتها

وحلّها. وكان يمكن تفادي ذلك مع قليل من المعرفة؛ فمعلمو واختصاصيو المسرح في المدارس قد يميلون الى الإعتقاد بأن العرض المسرحي هو الهدف من مادة المسرح في البرنامج الدِّراسي، وهذا ما يجعل خريجي قسم المسرح يتحوّل نظرهم شيئاً فشيئاً عن الهدف الرئيسي، لكي يقوموا بما يتماشى ورغبة المدير كونه الممول.

نحن لا ننكر أهمية تحضير عمل مسرحي في تدريب الطالب على العمل الجماعي، لكن لا يجب أن يطغى ذلك على التمارين المتنوعة والتي يكون فيها لكل فرد من المشاركين إمكانية لاختبار أدوار وألعاب وطرق جديدة بالعيش ومواجهة المشاكل وظروف الحياة، وبالتالي يصبح هذا الفرد أكثر ليونة وقدرة على التعامل مع مختلف المواقف الحياتية بتنوعها. وهذا أمر يختلف عن إعداد المسرحيَّة التي تُوَزَّعُ فيها الأدوار الرئيسية للأكثر حضوراً وتميُّزاً وثقة بالنفس، أي لمن لا يحتاج إلى العلاج أصلاً.

المسرح في المؤسسات الأهلية : إن هدف التدريب في المؤسسات الأهلية، هو استخدام تقنيَّات المسرح من أجل التدريب على برامج اجتماعية تعالج آفات اجتماعية كالعنف والتعصُّب وعدم قبول الآخر، وتربي على ثقافة السلام والتواصل السليم واللاعنف، إن المشرفين على المؤسَّسات تلك يجهلون العلاقة بين المسرح والعلاج، وبالتالي بين إعداد الممثّل مسرحياً لتفعيله كمعالج أو لمعالجته هو شخصياً إذا اقتضى الأمر.

عند تحضير برنامج للتدريب المسرحي مثلاً، فإن ردة فعل المسؤولين في المؤسَّسة الأهليَّة كانت تأتي بأن "هذا تدريب مسرحيٌّ صرف ونحن لا نريد أن نجعل من أعضاء مؤسستنا أو المشاركين في الدورات ممثلين". فالعقدة إذن تكمن في كلمة "ممثل" التي فُهِمت في بعض الحالات بالممثّل المحترف، في حين كان المقصود "الممثّل/المشارك" والمتفاعل. فالسؤال عن هوية المسرح:

أهـو فـن؟ أم علـم؟ أم أداة علاجيـة؟ أم خليـط بـين هـذه الثلاثـة؟؛ وكذلـك فهـو أيضـا يثـير السـؤال حـول هويَّـة الممثّـل وطريقة إعـداده لبلـوغ الهدف الـذي تريده المؤسَّسـة الأهليَّـة مسـتخدمة المـسرح لبلوغه، بحيـث لا يكون الممثل هـذا الأخير هو الهـدف بحـد ذاتـه. فعنـد تحديـد الهـدف يمكن حينهـا تحديـد وظيفـة القيِّمين على هـذا الهـدف وهـم المعالجـون أو المدرِّبون.

إن المـسرح والعـلاج النفـسي مجـالان متقاربـان جـداً، وهـذا التقـارب بلـغ ذروتـه مـع المـسرح التفاعـلي، فكانـت نتيجـة هذا اللقـاء ما نشـهده اليـوم خاصة في لبنـان مـن ممارسـة للمـسرح في كل مـكان وزمـان محوّلاً أي إنسـان إلى ممثـل. وهذا النـوع مـن المـزج بـين المجالـين كان متداخـلاً الى درجـة تتخطـى الحـدود الفاصلـة لهويَّـة كلٍّ منهـما، فامتزجـت الأدوار واختلطـت المهـام بـين المعـد المسرحـي وبـين المعالـج، فبـات متوقعـاً أن يحـل الأول مـكان الثـاني والعكـس صحيـح أيضـاً، وهـذا التداخـل جعلنـا نتسـاءل عـن المشـارك في هـذا المسرح أهو مشـاهد، ممثل، مشـارك، مريـض، أم فاعـل،... كذلـك بالنسـبة إلى المعـد، فهـل هـو منشِّـط، محفِّـز، مـدرِّب، أم معالـج، ... وعـن العمـل المسرحـي أهـو مـن ضمـن نطـاق المـسرح أم علـم النفـس؟ ومـا الفـرق بينـه وبـين البسـيكودراما؟ وبـين المـسرح التفاعـلي أو التحفيـزي؟ كذلـك الأمـر فيـما يتعلـق بالـدورات التدريبيـة، أهي ورشـات مسرحيَّـة أم علاجيَّـة أم ماذا؟ إضافـة إلى كثـير مـن المواضيع، كأن نتسـاءل عن احتمال إمكانيـة أن يتخصَّص المدرب ويتعمـق بالمجالـين النفـسي والمسرحـي، وبالدرجـة نفسـها لممارسـة هـذا النـوع مـن المـسرح كحـلٍّ لهـذه المشـاكل؟؛ إن إمكانيـة توفـر هـذا الـشرط نـادرة جـداً ولكننا في طرحنـا الفاصـل لـلأدوار كمنهجيـة فلسـفية لاسـتخدام المـسرح العلاجي، نشـدد على أن تحمـل الـدورات التدريبيـة نوعـاً مـن التناقـض والإختـلاف في المعطيـات التي من شـأنها أن تضـع المشـارك في حـيرة وارتبـاك كفيـل بإحـداث التغيـير بداخلـه، فوجـود شـخصين مختلفـين الأول دوره أبـوي يحفِّـز عـلى الإرتجـال والفعـل والعفويَّـة، بينـما

الثـاني دوره أمومـي حاضـن يسـتخلص ويغربـل مساعدة المشـارك مـا يُقـذف خـلال الفقـرة الأولى ليحتفـظ منـه مـا يناسـب ويتخـلّى عـمّا يعيـق تطـوره يصـب في صلب العمليَّـة العلاجيَّـة التـي نريدهـا مـن منظارنـا الخـاص.

مـن هنـا بـدأ البحـث عـن خلفيـة ونظـرة مختلفـة لهـذا الاختصـاص، كـون النظـرة القديمـة لم تكـن كافيـة. إن اللُّحمـة بـين المسرح والعـلاج التي تفـترض انفتاح كل مجـال عـلى الآخـر، وهـو انفتـاح مفيـد جـداً، لكـن لا بـد وأن يأتي بشـكل يحافظ عـلى هويَّـة كل منهـما كمرحلـة أوليـة، فـلا يسـلِّم أحدهـما أمـره للآخـر، فتكـون الـدَّورات التدريبيـة – في المـسرح العلاجـي - فاصلـة لـلأدوار يتقاسـمها في الجـزء المسرحـي المـدرِّب المسرحـي و في الجـزء العلاجـي المعالـج النفسي، عـبر تحديد لمجال وصلاحيـات كل منهـما وحـدود الفقـرة التـي تقـع ضمـن صلاحياتـه.

وكذلـك موضـوع البحـث بالفلسـفة والمنهجيـة التـي تشـكل الخلفيَّـة التـي يقـوم عليهـا التَّطبيـق العمـليُّ للمـسرح العلاجي، والإحاطـة بعمل المـدرب أو المعالج الـذي يرغـب في دخـول هـذا المجـال. ويمكـن تطبيقـه عـلى أي موضوع علاجـي أكان اجتماعيـاً أم فرديـاً مـن حل نزاعـات، تواصل، مواطنيـة، حقوق مدنيـة، حقوق المرأة، المخـدرات... أمـا التركيـز عـلى موضـوع العـلاج مـن العنـف مـن أجـل بنـاء تواصـل سـليم بـين الأفـراد فهـو لأن موضـوع الخـوف مـن الآخر وبنـاء الحواجـز التـي تَحُول دون القـدرة عـلى التواصـل السـليم هـو أحـد أهـم الآفـات التـي تعيـق صحَّـة الفرد والمجتمـع، إن لم يكـن هـو أسـاس أي اضطرابـات نفسـية أخـرى.

أمـا بالنسـبة للشريحـة التـي يتعاطـى معهـا المـسرح العلاجـي فإنـه يركِّـز عـلى الخلفيـة التـي يمكـن تطبيقهـا عـلى مختلـف المواضيـع، وعـلى مختلـف الفئات العمريـة الصِّغـار كـما الكبـار. وخصوصـاً على فئة الشـباب كونهـا الفئة الأكـثر فعاليَّة في المجتمـع وهـي تكـون محـط اهتـمام المؤسسَّـات الأهليـة. يبقـى السـؤال، وحـين نتحـدث عـن مـسرح علاجي، أن نتسـاءل هل نتعاطـى مع مرضى نفسـيِّين أم أصحَّاء؟

وبالرغـم مـن أننـا نتعاطى مع أشـخاص عاديـين ولا ندخـل المصحَّات، فهـذا التعاطي يجعلنـا أمـام حـالات متفاوتة مـن الاضطرابات النفسـية التي تتزايد نسـبتها في بلدان تعـاني مـن عدم الاسـتقرار والأمان المسـتمر كبلادنـا. وبالتالي فنحن نكـون أمام حالات علاجيـة متفاوتـة لا يسـتهان بعـدد الاضطرابـات فيها.

يواجـه المـسرح العلاجـي اليـوم مشـاكل تطبيقيـة عديـدة تـؤدي إلى عكس النتائـج المتوخـاة منـه، لـذا لا بد من التسـاؤل: **ما هو تعريف المـسرح العلاجي؟ هل هـو شـكل من أشـكال المسرح أم شـكل من أشـكال العلاج؟ لماذا نجـد صعوبة كبيرة في تعريـف المـسرح العلاجـي حتـى مـن قبـل أصحـاب الاختصـاص أنفسـهم؟ ولماذا يختلـف تطبيقـه بـين طريقـة وأخرى؟ ما هي مكوناته والفلسـفة التـي يرتكز عليها؟ لمـاذا يواجـه المـسرح العلاجـي كل المشـاكل العملية التـي نجدها اليـوم في المجالات التـي يمـارس داخلهـا؟ ومـا هـي وسـائل تفاديهـا؟ مـا هـي الرحلـة التـي يقـوم بهـا المشـارك ليتحـول مـن الأدوار إلى "الـذات"؟ ومـا الفـرق بين الـذات الحقـة و"الأنا" الوهميـة؟ مـن هـو المـدرب المسرحـي، ومـن هـو المعالج ومن هـو الممثّـل ومن هو المشـاهد في هـذا المسرح؟**

إن وجـود هـذا الحقـل عـلى ملتقـى مجالـين، هما العـلاج والمـسرح، يجعله عرضـة لتجاذبـات مـن كلا الطرفـين؛ فنجـده يمـارَس مـن قبـل أخصائيـين بمجـال علم النفـس مـع غيـاب كلي للمسرحيـين عنـه، أو مـن قبـل مسرحيـين لا علاقـة لهـم بعلم النفـس، مـما يـؤدي إلى الهفـوات التـي قـد تـؤذي وتخلخـل تركيبـة الإنسـان النفسـية بـدلاً مـن ترميمهـا، وهـو عكس المطلـوب أي إحـلال التوازن بـين المجالين. هـذا التوازن الـذي نجـده ممكنـاً عـبر نظـرة عابـرة للمناهـج transdisciplinaire، نظـرة قـادرة عـلى احتـواء الأضـداد لترتقـي بهـما إلى ثالـث يحمـل مـن طبيعـة كل منهـما إلا أنـه مختلـف عـن الاثنـين، وقائـم بحد ذاتـه؛ إضافـة إلى أن انفتاح هذا المجال عـلى مختلف

الاحتـمالات بسـبب تركيبتـه القائمـة عـلى كـسر القواعـد والحواجـز للتحفيـز، أمـر يجعلـه بحاجـة لبنيـة تُحَـدّدُ معالمهـا وأطرهـا بشـكل واضـح.

أمـا الحـل العمـلي لهـذه المشـاكل؛ فهـو افـتراض ممارسـة تطبيقيـة جديدة تقـوم عـلى فصـل الأدوار، وتحديـد المهـمات لـكلٍّ مـن المعـد المسرحـي مـن جهـة والمعالـج النفـسي مـن جهة ثانية. وحل مشـكلة تداخل الأدوار والمجـالات بين المسرح وعلـم النفـس، وذلـك مـن خـلال إقـتراح ممارسـة تطبيقيـة جديدة لمـسرح يقوم على التمثيـل الهـادف إلى العـلاج؛ حيـث تقسّـم الأدوار، وتوصّـف المهـام، وترسَّـم الحدود بـين مـدرب مسرحـي في الجـزء الأول مـن النشـاط ومعالـج نفـسي يكون مسـؤولاً عن الجـزء الثـاني. كذلـك تحـدد التسـميات التـي تطلـق مـن جهة عـلى الممثّل، المشـارك، المشـاهد، المريـض،...، وعـلى المعد، المحفّز، المنشـط، المعالج،... أخيراً نشـير إلى أن هذا الكتـاب شـكل مـادة لنيـل أطروحة الدكتـوراه بـإشراف الدكتورة حنان قصاب حسـن، كنـا قـد ناقشـناها في العـاشر من شـهر تشرين الثـاني عـام 2011، في جامعـة القديس يوسـف في بـيروت، قسـم الدراسـات المسرحية، السـمعية والبصرية، وقـد نالت درجة الـشرف الرفيـع. كـما نود الإشـارة إلى أن الآراء الـواردة في هذا الكتـاب تعبر عن وجهة نظرنـا الخاصة.

القسـم الأول: التفاعل بين المسرح وعلم النفس

«كما أن البشر في هذا العصر السعيد لا يقفون ولا يصغون،

هكذا هم لا يحفظون ولا يتذكرون.

إنهم دائماً ينسون، وعلى الماضي وعِبَرِه يتمردون.

في اللحظة فقط يعيشون، وتاريخاً لا يملكون.

شعوب برمتها اليوم، حذفت ماضيها من تاريخها...

المستقبل لن يذكرهم لأنهم في الحاضر فقط يحيون،

والماضي وتراثه لا يذكرون ولا يعرفون.»[1]

لم يولـد المـسرح العلاجـي مـن العـدم بل هو نتيجة مسـيرة تاريخيـة طويلة أكان مـن جهـة المـسرح أو مـن جهة العـلاج. والمراحل التـي مر بها الجانـب العلاجي في المـسرح منـذ بدايتـه في المـسرح القديـم مـروراً بالمحطـة المفصليـة جعلـت اللقـاء بينهـما أقـرب مـا يكـون بـدءاً مـع ستانيسلافسـكي وصـولاً إلى التدريـب حيـث كانت الالتفاتـة إلى تدريـب الإنسـان في عمليـة إعـداد الممثّل على أوجها. وصـولاً إلى المسرح التفاعـلي فهـو الـذي شـكل الإطـار العـام الـذي انبثـق عنـه المـسرح العلاجـي كاتجاه أكـثر تخصصـاً عند مؤسسـه أوغسـتو بوال.

1- مالك، شارل: المقدمة، سيرة ذاتية فلسفية، دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1977، الطبعة الثانية 2001، ص. 112-113

الفصل الأول:

يجب التمييز بين العلاج الذي يتوجه للجمهور لتغيير سلوك أو آفة اجتماعية ما، أو لتنبيه المشاهد إلى نتائج تصرف بشري معين كما هي الحال في المسرح الإغريقي خاصة والمسرح القديم عامة وصولاً حتى شكسبير وبريخت، والعلاج الذي يكون هدفه الممثّل نفسه والذي بدأ مع ستانيسلافسكي واستمر في نظريات إعداد الممثّل التي لحقته. فإن أي دور يقوم به الممثّل يحمل له التطهير من مكونات داخلية ما، إلا أن مفهوم التطهير لم يكن مطروحاً في المسرح القديم إلا من زاوية التوجه به نحو الجمهور لا الممثّل نفسه.

والحديث عن جوانب علاجية يعني مفهوم التطهير الذي هو مرحلة أولية أو على الأقل جزئية من العملية العلاجية، كذلك الأمر بالنسبة إلى الوعي، تغيير السلوك، واكتساب القدرة على التحليل الذاتي من أجل التحوّل أو التغيير... كلها جوانب تدخل ضمن نطاق العلاج، لكنها لم تشكل هدفاً للمسرح بحد ذاتها، فهي جزئيات كانت تتشكل شيئاً فشيئاً مكونة انبثاق شكل جديد من المسرح هو المسرح العلاجي. فإعداد الممثّل الذي بدأ مع ستانيسلافسكي وظل يتطور في البحث عن أساليب تحويلية تغير سلوكيات الممثّل يحمل الكثير من المكونات العلاجية، وقد ذهب بعض المعدين المسرحيين إلى بلوغ حالة من النقاء والروحانية التي تتخطى العلاج كما هي حال غروتوفسكي وباربا، وهو يقارب ما يسميه علم النفس Interpersonnel Therapy.

الجانب العلاجي في المسرح عبر التاريخ:

لم يكن المسرح يوماً غريباً عن العلاج الذي نقصد به كسر الخوف من الآخر من أجل معالجة المشاكل النفسية، الاجتماعية، السياسية، التربوية، وبناء تواصل

سـليم قـادر عـلى الإلتقـاء مـع الآخر بالرغـم من الاختـلاف، ودون أن يفقـد هويته في هـذه العمليـة... فالمـسرح الإغريقـي كان يهـدف مـن خـلال التطهـير Catharsis إلى تصحيـح الفـرد والمجتمـع وكان يحمـل هـذا التوجه لكنـه كان علاجاً هدفـه الجمهور لا الممثّـل وهـو كان يتوجـه للفرد كمواطـن أي من الناحية الاجتماعية السياسـية أكثر من النفسـية.

المسرح القديم ومفهوم الكاثارسيس:

التطهـير في اليونانيـة هـو مصطلـح طبـي يعني التنقيـة والتفريغ الجسـدي والعاطفـي، وهـو مفهـوم ارتبط بكلمـة pharmacos التي كانت تعنـي معالجة الداء بالـداء، وإثـارة أزمـة جسـدية أو انفعاليـة بواسـطة علاج لـه نفس طبيعـة المرض من حيـث الخطـورة. والتطهـير في المـسرح يعنـي تصحيـح أفعـال الإنسـان. فحـين تفشـل الطبيعـة في بلـوغ أهدافهـا تتدخـل العلوم والفنون، والإنسـان هو جزء مـن الطبيعة، وحـين يفشـل في بلوغ اهدافـه: الصحة، السـعادة، الفضيلـة، العدالة،...عندها يتدخل فـن التراجيديـا الـذي يهـدف إلى التطهـير وهـو مسـتخدمٌ التعاطف والاندمـاج لبلوغ هـذه الغايـة. يقـوم التطهيرعـلى إثـارة مشـاعر الخـوف والشـفقة لـدى المتفـرج إزاء مسـار ومصـير البطـل التراجيـدي، ليـترك مكانهـما شـعوراً بالإسـترخاء والهـدوء بعـد انتهـاء العـرض. و"المشـهد الـذي يسـمح بتفريـغ الغرائـز بشـكل غـير مؤذ هـو ممتع ويـؤدي إلى الـرضى"[1].

وبالنسـبة لأرسـطو والمـسرح الاغريقي فالرذيلـة التي يتوجـب القضاء عليها في السـياق الدرامـي هـي مـا يمـس انتهـاك القوانـين الاجتماعيـة وقواعـد السـلوك البـشري؛ فحـين تخطـئ أفعال الإنسـان تقـوم التراجيديـا بتصحيحها من خـلال تطهير

1 - BOAL Augusto, Théâtre de l'Opprimé, la Découverte, Paris 1996, p.106

ذلـك العنـصر الغريب الذي يعيق الإنسـان عـن تحقيق أهدافه، ويتعـارض والقوانين. وهـو عاهـة اجتماعيـة أو نقـص سـياسي، تتـم معالجتـه عـبر نـص التراجيديـا الهادف لوضـع مـرآة أمـام الفـرد في المجتمـع لتقويمـه، مسـتخدمة الممثّـل دون أن يكـون هو نفسـه الهـدف الأسـاس بالرغـم مـن أن عمليـة التطهـير للممثـل لا بـد وأن تحصل في أي دور يلعبـه لكـن هنـا لم يكـن هـو المقصـود مباشرة.

في المـسرح الرومـاني حيـث كان الرقص والإيماء في العـرض يطغى على النص، كانـت المهـارة الجسـدية هـي الأهـم، وكان عرض المشـاهد العنيفة مثـل صراع العبيد والـصراع مـع الحيوانات المتوحشـة يهـدف إلى إثارة الجماهير إلى الحـد الأقصى بحيث كان يخـرج المشـاهد مـن العـرض وقـد أفـرغ شـحنة العنـف الداخليـة بشـكل كبير.

أمـا القـرون الوسـطى فتميـزت بظهـور المسـارح الدينيـة التـي تزامنـت مع هيمنـة الديـن والكنيسـة فـكان الهـدف حينهـا عـلاج المجتمـع والفـرد عـن طريـق الإيمان.وصـولاً إلى شكسـبير الـذي بالرغـم مـن أهميـة المواضيـع الإنسـانية التـي طرحها والتـي تغوص في عمق النفس البشرية لتكشـف أسرارهـا إلى الجمهور ليتم بذلك التطهير في مسرحـه، إلا أنـه لم يحـدث تغيـيراً عـلى النمـوذج الإغريقـي الذي ذكرناه سـابقاً.

أمـا تزامـن ستانيسلافسـكي مـع فرويـد والتحليـل النفـسي فقـد أفرز فـن إعداد الممثّـل، الـذي قـرّب مجـالي العـلاج والمـسرح بشـكل كبـير وسرّع التلاحـم بـين هذين المجالـين إلى أن امتزجـا كليـاً عنـد بوال.

العلاج عند ستانيسلافسكي (1863- 1938) **Stanislavski**

كان ستانيسلافسـكي ممثـلاً ومخرجـاً، أسـس مـسرح الفن في موسـكو وأطلق أول نظريـة في إعـداد الممثّـل، فكانـت المحطـة الأولى التـي طبعت عالم المـسرح إلى الأبد.

يتم الإعداد بالنسبة لستانيسلافسكي على ثلاثة محاور:

1-إعداد الممثّل 2- بناء الشخصية 3- إعداد الدور.

تهـدف التماريـن والتدريبـات المطلوبـة مـن الممثّـل إلى حصـول الإندمـاج بينـه وبـين الشـخصية، واستكتشـاف القـدرات المبدعة الكامنـة بداخله وإسـتثمار "ذاكرته الإنفعاليـة" مـن أجل اكتشـاف الشـخصية قبل تشـخيصها. وتطوير تقنيات مسـتمدة مـن الإيمـاء والارتجـال لتحقيق مصداقيـة الأداء.

كـما أن الغـوص العميـق في متاهـات النفـس البشريـة كان يتـم مـن خـلال الشـخصية وهدفـه الـدور الـذي يقـدم للجمهـور. وهـذا مـا جعـل مـن تعاليـم ستانيسلافسـكي نقطـة مفصليـة في المـسرح عامـة وإعـداد الممثّـل خاصـة وقـد جعـل التوجهـات التـي جـاءت بعـده تبنـى عليـه إن مـن ناحيـة رفضـه أو التأكيـد عليـه.

"العلاج" عند بريخت (1898 - 1956) Brecht

تهـدف تدريباتـه، إلى خلـق مسـافة تفصـل بـين الممثّل والشـخصية يسـميه "التغريـب" أو "التبعيـد"، فهـو يطلـب مـن الممثّـل أن يقـوم بقـراءة دراماتورجيـة تمكّنـه مـن فهـم الصيرورة التاريخيـة التـي تتحكـم بأفعـال الشـخصية وصفاتهـا، ويجعـل الممثّـل شريـكاً أساسـياً في تحديـد منحـى العمـل المسرحـي. ولا يبحـث عـن التماهـي بـل يهـدف إلى كـسر الإيهام، يريـد وصف الأمـور وتحليلها، ومهمته كشـف مـا وراء المشـاعر بطريقـة واعيـة، وذلـك مـن خـلال المراقبـة.

لم يتحـدث بريخـت أبـداً عـن العـلاج وكان بالمطلـق ضـد نظريـة التطهـير لأرسـطو، لكنـه في الوقـت نفسـه يحاول تحريـر الممثّل من سـلطة الشـخصية فيجعل منـه سـيد الموقـف. وهـو مـا سيسـتمد منـه فيـما بعـد أوغسـتو بـوال في اسـتخدام المـسرح لأهـداف التوعيـة العلاجيـة. كـما أنـه يرفـض التطهـير كحالة تهدهـد المتفرج وتمنعه من الإحسـاس بفداحة الواقع وهو حين يمنع المشـاهد من الغوص في المشـاعر

ليخاطـب فكـره ويدفعـه إلى الفعل يكون يحـدث تغييراً في نظرة المشـاهد وبالتالي في واقعـه وهـو ما يقـوم بـه العلاج.

العلاج في إعداد الممثّل الرافض لشخصية الممثّل :

في النصـف الأخـير للقـرن التاسـع عـشر بـدأ جسـد الممثّـل يأخـذ مسـاحة أكـبر في أوروبـا مـع الممثّـل ومعلـم الحركـة فرنسـوا ديلسـارت Francois Delsarte، كذلـك مـع مبتكر الإيقاعية جـاك دلكوز Jacques Delcoze الذي أراد الجسـد حاملاً للحركـة داخـل الفضـاء. بعدهـا يصبـح التوجـه أكـثر وضوحـاً نحـو فـن متحـرر مـن الـكلام مـع جـاك كوبـو Jacques Copeau في البدايـة، ثم في الإيماء مـع إيتيين ديكرو Etienne Decroux، ثـم مـع جـاك لوكـوك Jacques Le Coq الـذي أراد مـن خـلال إفـراغ الممثّـل مـن دوافعـه النفسـية أن يعيـده إلى بـراءة الطفولة.

أعطـى إدوارد غـوردون غريـغ Edward Gordon Craig الـدور الأكـبر في العمليـة المسرحيـة للمخـرج، وجعـل مـن الممثّـل دميـة خارقـة طيِّعـة في يديـه ، فكانـت الدمـى والأقنعـة مصـدر الإلهـام في إعـداده للممثـل. رفـض الواقعيـة في الديكـور كـما رفـض التمثيـل النفـسي للممثـل، وطالـب مـع A. Appia بفن مسرحي قائـم عـلى الحركـة داخـل المسـاحة، فـن قائـم عـلى الاقتراحـات الرمزيـة للخطـوط، الألـوان، الحـركات، لعبـة الضـوء والظـل،... لم ينهمـك لدراسـة الـدور مـن الناحيـة النفسـية، بـل بالعمـل عـلى كل الفنون، تقنيـات الحركة، الارتجـال، متخـذاً الكوميديا ديلارتيـه كمرجـع. أمـا نظريـة الحركـة لـدى فسـيفولود مييرهولـد Vsevolod Meyerhold فتؤكـد عـلى أن الشـعور الجسـدي يسـبق الشـعور العاطفـي، فطـوّر مييرهولـد العديـد مـن التعابير الجسـدية التي تمكّـن الممثّل من الوصول إلى المشـاعر الخاصـة بالشـخصية، وأطلـق تسـمية البيوميكانيـك عـلى أسـلوبه في إعـداد الممثّـل، عـبر مراحـل ثـلاث: النيـة التحقيـق ردة الفعـل. "الغسـتوس المعبّر" لديـه يقـوم عـلى إلغـاء شـخصية الممثّـل وفرديتـه وحتـى إلغائه كإنسـان في اعتباره آلـة، وإخضاع

ذهنـه وجسـده لرغبـة المخرج/المعلّـم، وحثّـه على بناء علاقـة مع الشـخصية أبعد ما يكـون عـن ستانيسلافسـكي وأقرب إلى التغريـب البريختي.

هـذه التوجهـات جاءت متطرفـة في رفضها للدوافع الداخليـة للممثل ، وقد كانـت السـبب لتوجهـات متطرفـة أيضـاً راحت تدعـو الممثّـل إلى الصوفيـة، توجهات جـاءت كـردات فعـل هـي الأخـرى هدفهـا علاجـي، فـأرادت معالجـة الممثّـل مـن هيمنـة الجسـد والارتقـاء بـه إلى مسـتوى الـروح. وقـد بـات الحديث عـن "تدريب" الممثّـل بمـا يحملـه مـن معـان روحية، حتـى أن بعض الدعاة لهـذا التوجه باتوا أشـبه بالتجمعـات المنغلقـة كالــ Secte يعيشـون حيـاة الترهـب بعيـداً عن الملـذات ضمن جماعـات متماسـكة مثـل غروتوفسـكي، باربـا وآريـان منوشـكين التي تعيـش وفرقتها المسرحيـة داخـل مـسرح الــ Cartoucherie في ضواحـي باريـس حيـث تـزرع الأرض وتـربي الماشـية ويتقاسـم الجميـع الأرباح،...

العلاج في مرحلة التركيز على تدريب الممثّل :

في النصـف الثـاني مـن القـرن العشريـن تطـورت النظـرة إلى إعـداد الممثّـل، فتخطـت الإعـداد الهـادف للعـرض المسرحـي، ليـدل عـلى إعـداد الإنسـان في الممثّـل، ضمـن مفهـوم جديـد لكلمـة تدريـب التـي كانـت تعنـي التمرينـات التـي يقـوم بتأديتهـا الممثّلـون والحرفيـون أثنـاء تحضير المسرحيـة. ومن أول دعاة إعداد الإنسـان في الممثّـل كان الفرنـسي أنطونـان آرتـو Antonin Artaud حيـث بـدأ المسرح يقترب أكـثر مـن العلاج.

طالـب آرتـو بالتدريـب كتجربـة صوفيـة تتجـاوز المـادة لتحقـق عـلى الخشـبة الترابـط بـين الفعـل والحركـة. الممثّـل عنده هـو أداة يعبر الشـعر من خلالها داخـل الفضـاء، فيتـم التواصـل بـين الممثّلـين مـن خـلال لغـة الرمـوز. إن نفـور آرتـو مـن الثقافـة الأوروبية مرتبـط بتجربته الخاصة مـع الذهـان Psychose أي الانفصال

بـين الجسـد والفكـر. وبعـد تعرفـه عـلى المسرح في بـالي كتـب أول نصوصه الرئيسـية "مـسرح القسـوة"، جعـل للمسرح مهمة إعادة الـروح "إلى منبع صراعاتهـا"، وافتعال أزمـة نفسـية عنيفـة، يتمكن الإنسـان مـن خلالها أن يتحـرر من القوى السـوداء التي تعذبه.

حـوّل جـرزي غروتوفسـكي Jerzy Grotowski نظريـة آرتـو إلى واقـع مـن خـلال الجمـع بين السـياق الصوفي ومجموعة مـن التمارين الجسـدية التي تهدف إلى تحويـل تدريـب الممثّـل جـزءاً مـن تجربـة حياتيـة صوفية ونهـج حيـاة لا ينتهي عند العـرض. ففـي "المـسرح الفقـير"، أهمـل كل مـا يحيـط بالممثّـل ليصـب كل اهتمامـه عـلى الممثّـل الـذي أطلق عليـه صفة "القداسـة".

أمـا أوجينيـو باربـا Eugenio Barba فـيرى بـأن الفصـل مـا بـين الجسـد الحقيقـي والجسـد الرمـزي للممثـل لا يفـترض الفصـل مـا بـين جسـده وروحـه هـذا الأخـير، والجمـع مـا بـين البعـد الداخـلي والبعـد الخارجـي للممثـل يجـب أن يكـون الهـدف لا الطريـق الـذي عـلى الممثّـل اتباعـه. وعـلى الممثّـل أن يسـتعمل جسـده للانتقـال مـن حالـة العفويـة إلى اكتسـاب تقنية تتحول فيـما بعد إلى عفويـة، ويغدو جسـده ملتقـى الواقـع والخيـال، المادة والـروح، في طقس بعيد كل البعـد عن المعنى الدينـي والسـحري للتعبير.

والإعـداد عنـد بيـتر بـروك يـدور عـلى ثلاثـة محـاور: الطاقـة، الحركـة والتفاعـل. والممثّـل بالنسـبة إليـه لا يقـوم بالحركـة، بـل الحركـة هـي مـا يتحـرك من خلالـه بفضـل الطاقـة التي يشـبهها بالبركان، الأمـر الذي يخلق التفاعـل بين النص من جهـة والممثّـل مـن جهة ثانية، وصـولاً إلى الجمهـور. ويعتبر أن التناقضـات في المسرح كـما في الحيـاة، هـي المحـرك الأسـاس في أي سـبيل للحقيقـة.

تداخل المسرح والعلاج النفسي:

يعتـبر جايكـوب ليفـي مورينـو مبتكـر البسـيكودراما أول مـن التفـت الى

المسرح من مجال علم النفس خلال تجاربه للتوفيق بين المجالين قبل أن يستقر على النظرية التي باتت منهجاً قائماً بحد ذاته لا يزال يمارس كطريقة علاجية قائمة في العديد من البلدان. وكانت التفاتة المسرح الى علم النفس وتحديداً الى تجارب مورينو بحيث استمد أوغستو بوال منها، ومن تجارب مسرحية عديدة أيضاً أهمها تجربة بريخت لكي يبني شيئاً فشيئاً نظريته الخاصة القائمة على تفعيل الجمهور لكي يخرج عن موقعه كمتلقٍّ ويتحوّل إلى شريك فعال في اللعبة المسرحية.

جايكوب ليفي مورينو:

ترعرع مورينو في فيينا حيث درس الطب والفلسفة، عمل كطبيب خلال الحرب العالمية الأولى 1917 داخل مخيم لاجئين في النمسا حيث اختبر أفكاره حول صلات الوصل بين أفراد المجموعة فكانت بداية الـ sociométrie (وهي فرع من العلوم الاجتماعية تهدف إلى دراسة العلاقات بين الأفراد داخل مجموعة معينة: التعاطف، العدائية، اللامبالاة، الاحترام، الازدراء، التسامح، التواصل، اتخاذ القرارات وما قبل القرارات، الموقع الاجتماعي، الأدوار الملعوبة، العلاقات بين الأكثرية والأقلية، والصحة العقلية والجسدية واستكشافها عبر التمثيل والبسيكودراما)، ثم قام مورينو بمعالجة مجموعة من فتيات الهوى ضمن برنامج "من إنسان إلى إنسان". وفي الولايات المتحدة اشترى مسرحاً خصصه لأهداف علاجية ثم عمل برفقة العالمة الاجتماعية هيلين جينيغز Helen Jennings مع مجموعات من السجناء. بعدها انخرط في نظرية الأدوار والعفوية الخلاقة.

منذ طفولته (اربع سنوات) وهو يحاول لعب دور الإله، قام ببناء هرم من الكراسي راح يتسلقه ليتربع على العرش الإلهي. وحين حاول الطيران كان الثمن

ذراعاً مكسوراً، هكذا هي عملية الخلق والإبداع بالنسبة إليه فيراها كبسيكودراما كونية تنبع من منطلق ديني فلسفي حيث بدأت مع الـAxiodrame عام 1918 وهي تقنية تهدف على تفعيل المبادئ الدينية والأخلاقية والثقافية بشكل تمثيل عفوي. وأفضل مثالين عن ممارسة هذا التأثير الساحر والمؤثر charismatique هما غاندي وميسمر Mesmer، أما المعلمان الأساسيان بالنسبة إليه فهما يسوع وسقراط.

العلاج النفسي للمجموعة psychothérapie de groupe كتحضير للبسيكودراما:

انطلقت فكرة معالجة المجموعة بحسب مورينو من تساؤله حول وجود طريقة تعالج الفرد والمجموعة في آن بشكل يجمع مجالين هما علم الاجتماع الذي يرفض الفرد، وعلم النفس الذي يرفض المجموعة؛ بعد العديد من التجارب والتطورات بدأت طريقته منذ عام 1911 في فيينا ترتكز على ما يسميه بالـ"إعتراف"، حيث يشجع الفرد على شرح مشاكله الخاصة بصراحة من أجل مسرحتها في مرحلة لاحقة، وبدأ العمل مع مجموعات من المعالجين النفسيين يتشاركون بمشاكلهم عبر ما يقال، أي عبر الحوار وتحليله، بعدها انتقل إلى الحدائق مع أشخاص محبطين، ثم انتقل إلى بيوتهم لممارسة العلاج داخل البيئة in Situ، فكانت أولى ممارسات العلاج الجماعي في مواقف الحياة الواقعية مع مجموعات موجودة قبل أن يستتبع العمل مع مجموعات مركبة داخل عيادات أو مؤسسات.

القاعدة الأساسية لهذا النوع من العلاج هي التفاعل الحر والعفوي: بين المرضى، بين المرضى والمعالج، وبين المعالجين. وهناك ثلاثة أنواع من المعالجين المساعدين هم : المعالج الأساسي، المعالج المساعد المحترف ويسمى بالأنا المساعد، والمريض الذي يتحول إلى معالج مساعد. أما عمل المجموعة العلاجية فيتم على شكلين : كعائلة مصغرة أو كمجتمع مصغّر. ومن الجنسين،

مـن اليافعـين وكبـار السـن، مـن الأقليـات العرقيـة، وحسـب المجتمـع الـذي تعيش هـذه المجموعـة بداخلـه. وتنصـب اهتمامات العـلاج النفسي للمجموعـة على ثلاثة مواضيـع أساسـية :

- **المادة** : الأفراد المشاركون أو المجموعة كاملة.

- **المحرّك**: القـوى الفاعلـة التـي هـي أسـاس العـلاج كالخلـق، العفويـة، التواصـل، الصـور السـلطوية،...

- **الوسائل**: كالمحاضرات، المناقشات، الرقص، الموسيقى، الفعل، الأفلام،...

أما أسس العلاج النفسي للمجموعة فهي التالية :

1 مبدأ "اللقاء" وهو أساس أي شكل من أشكال العلاج الجماعي.

2 تركيبـة التفاعـل المشـتركة بـين الأفـراد التـي تحـدد مواقعهـم المتبادلـة والتـي تظهـر مـن خـلال ضغوطـات نفسـية عديـدة.

3 تجارب "الوعي المشترك".

4 انعكاس الأدوار لمشـارك مع مشـارك آخر، وكلما كان المشـاركون غرباء بعضهم عـن بعـض كلـما دعـت الحاجـة إلى تغيـير الأدوار للتوصل إلى عـلاج متبادل فعـال. بـين "الأنا" و"الأنـت" وهو عمليـة "إلتقاء".

البسيكودراما:

إن أصـل كلمـة psychodrame مركـب مـن كلمتـين هـما psyché أي النفـس ودرامـا وتعنـي الفعل، وبحسـب مورينو "هي الأسـلوب الـذي يعطي النفس أصالتهـا عـبر الفعـل. والتطهـير الـذي تثـيره عبر الفعـل". والفـرق الأسـاسي بينها وبين العـلاج النفـسي للمجموعـة هـو أن علاقـات المشـاركين في العـلاج النفـسي تتـم عـبر مـا يقـال وتحليلـه، بينـما الحيـاة نفسـها في البسـيكودراما هـي مـا يشـكل موضـوع نقـاش وتحليـل وفعـل، وبحسـب تعبير مورينو "تشـكل علاجاً جماعيـاً معمقاً إذ هي

تبدأ حيث ينتهي هذا الأخير لتوسّع حدوده وتجعله أكثر فعالية"[1].

تستمد البسيكودراما جذورها من ثلاثة مجالات هي الطب، علم الاجتماع حيث التواصل غير الكلامي يعطي الجلسات طابعاً حيوياً حركياً-نفسياً psychomoteur، لاواعياً يرتكز على التفاعل، وأخيراً مجال الدين religare.

تفترض البسيكودراما أن نعيش داخل مجموعة وضعاً ماضياً، حاضراً أو حتى مستقبلياً وتنطلق من مبدأ تمثيل الواقعة والموقف الشخصي لفرد ما فذلك يساعده على التخلص من الكبت من خلال ما يطلق مورينو عليه تسمية "نظرية المرة الثانية" ويساعد على التغلب على الأزمة حين يصبح الإنسان سيد الموقف.

تهدف البسيكودراما إلى إحلال تغيير على المستوى الداخلي للفرد من خلال العالم الخارجي، وتسمح من خلال تفعيلها للنفس إما بحصول علاج قائم على كسر الجليد وتحرير المشاعر المكبوتة أو المقموعة أو بتربية على العلاقات الإنسانية عبر التدريب على العفوية، والإدراك للآخر والعلاقة معه. وهي تهدف إلى "الامتلاء الواقعي، فالغنى بالتجارب المُعَاشة والحية يساعد المريض على توسيع مستمر لسيطرته وتحكمه بذاته وبالعالم وذلك من خلال الحدث المُعاش والتمرين لا التحليل"[2].

يتم العلاج فيها في أماكن الحياة اليومية حيث الصراع بين أفراد العائلة، المدرسة، المعمل، السجن،... أو في العيادة مع مجموعات مركبة تشكل مصغراً لمجتمع ما، أو داخل المستشفيات مع المرضى النفسيين، وذلك لتحقيق وسيلة تواصل وارتقاء في العلاقات الإنسانية، نحتاج وجود "أنت" هنا معي "أنا" هنا أيضاً لكي تختفي وحدتنا المزدوجة؛ وحيث ينتهي الخوف من الآخر ويبدأ تعلم الفقر الداخلي.

---

1 - Moreno Jacob-Levi Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965,157 ص.

2 م.ن.، ص. 179

تسـتعين البسـيكودراما بخمـس وسـائل، هـي: الخشـبة (المسرح)؛ الأبطـال protagonistes وهـو في البسـيكودراما يعنـي الفاعـل أي المريـض الـذي يكـون محـور الجلسـة كممثـل؛ المدير العلاجي (أو باختصـار المدير، الــ psychodramatiste، المعالج، الطبيب)؛ فريق المعالجين المسـاعدين أي الأنا المسـاعدين Auxiliary Egos؛ والجمهور. وللمديـر المعالـج moniteur ثـلاث مهـام : كمديـر للعبـة، كمعالـج وكمحلـل؛ حسـب تعـدد الوظائـف والمهـام والأدوار التـي يلعبها، أما مهمة مدير اللعبـة فهي أن يتقبل كل الضغوطـات التـي يحركهـا اللعـب، دون أن يغيـب عن بالـه أن المنطقة الأكثر حساسـية هـي حـين لا يكـون تصريف الانفعـال abréactions جلياً فيقـود بالتالي إلى عـزل الفرد، وهنـا يقـع السـؤال الأهـم حـول تدخـل أو عـدم تدخـل القائد.

أمـا الــ auxiliary egos أي المعالجـون المسـاعدون فمهمتهـم مسـاعدة المعالـج مـن جهـة، ومـن جهة ثانيـة يمثلون أشـخاصاً حقيقيـين أو رمزيـين من محيط المريـض؛ ومـن جهـة ثالثـة هـم مراقبـون لسـير التفاعـل... وردات فعـل وملاحظـات الجمهـور خـلال الفعـل هـي عفويـة وضروريـة، إذ كلـما كان المريـض معـزولاً، كلـما كان اعـتراف المجموعـة بذلـك ضرورياً لمسـاعدة المريـض. يجـب عـلى الأنـا المسـاعد أن يفصـل حياتـه الخاصـة ويتماهـى مـع الفاعـل أكـثر مـا يمكـن، وهـو من خـلال ما يسـميه المعالـج البسـيكودرامي ديديـه آنزيـو D.Anzieu بعكس العفويـة contre-spontanéité "يؤكـد للفاعـل عـلى وجـود واقـع خـاص، هـو واقـع الآخـر بشـكل مخالـف للجلسـات الأولى حيـث يحصـل المريـض عـلى المكافـآت الطفولية النرجسـية فيكـون سـيد الجلسـات المطلـق مـما يجعـل أنـاه ينتفـخ"[1].

يسـاعد الأنـا المسـاعد المريـض عـبر تقنيـات المـرآة أو الثنـائي أو غيرهـا التي سـنتحدث عنهـا في فقـرة لاحقـة، فيقـول أو يفعـل ما قـد لا يتمكن البطل مـن فعله،

1 - Anzieu Didier: le Psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent, PUF, Paris 1994. p.44

وقـد يتطلـب مرافقـة اثنـين في الوقـت نفسـه ليشـكلا الـصراع الداخـلي، وفي عكـس الأدوار يلعـب أحدهـما دور البطـل فيتمكـن هـذا الأخـير مـن رؤية نفسـه من خلال الآخـر. و"الأنـا المسـاعد هـو عنـصر مسـاعد لتحميـة الطفل عـبر لعـب الأدوار، تبدو هـذه المسـاعدة مـن وجهـة نظر الطفـل كامتداد لجسـده الخاص كونـه أضعف وأقل نمـواً مـن أن يثـير هذه الأفعـال بمجهوده الخـاص... مهمة الأنا المسـاعد مزدوجة، هي تأمـين الأدوار التـي يحتاجهـا الفـرد وتوجيـه البطـل في محاولـة الإحسـاس بمـا يحسـه وتحسـس قلقـه، نقصـه، حاجاتـه بطريقـة تقـوده نحو حـل أفضل لمشـاكله"[1].

إلى من تتوجه البسيكودراما ؟

إن لعـب الأدوار، المـسرح الاجتماعـي، السوسـيودراما sociodrame والبسـيكودراما كلهـا مناهـج تهـدف إلى استكشـاف واقع الفـرد المعيشي راشـداً كان أم طفـلاً، عاديـاً كان أم مزاجيـاً، عصابيـاً أو ذهانيـاً. البسـيكودراما في العـلاج، ولعب الأدوار في التربيـة والتدريـب. ولعـب الأدوار أو البسـيكودراما تمارسـها المجموعـة، داخـل المجموعـة ومعهـا. الفعـل العلاجـي والتربـوي يدعمـه الفعـل الجماعـي عـبر الأصـداء التـي تثيرهـا التجربـة المُعَاشـة المحـكاة والملعوبـة داخـل المجموعـة لـدى المشـاركين كأنـداد للبطـل، والبطـل يلعـب حياتـه أو مشـكلة خاصـة بحسـب رغبته، حاجاتـه والجـو العـام لمجموعـة، وهـي تتعلـق بشـخص واحـد (بسـيكودراما فردية مـع متعامَـل معـه client واحـد يرافقـه معالـج أو معالجـان، أو مـع مجموعـة أشـخاص (مـع معالـج أو اثنـين أو مرشـدين)؛ يتمحور اللعب حول فـرد (هو البطل)، وأحيانـاً حـول زوجـين أو حـول المجموعـة، بذلـك يتراوح عدد المشـاركين بين مشـارك واحـد يعالـج كممثـل أو مشـاهد، أو عـدد صغير من الأفـراد يجمعهم الصراع نفسـه يتناوبـون أو يتعاقبـون عـلى اللعـب، وصـولاً إلى عدد كبـير يجمعهم العـارض النفسي

---

1 - Moreno Jacob-Levi: م.س.، ص. 102

ذاتـه يعالجـون كمشـاهدين لعـرض يحـضّره مديـر اللعبـة والشـخصيات المسـاعدة مسـبقاً، حيـث يعـرض الإرتجـال هـذا العـارض عـبر سلسـلة مواقـف تكـون مفصلية، وهنـاك المجموعـات الكبـيرة التـي تُعالـج عـبر السـينما أو التلفزيون.

أمـا اختيـار المـرضى في البسـيكودراما العلاجيـة فـكان يجمـع الذهـان والعصـاب، وفيـما بعـد بـات يفصـل بـين المـرضى الذيـن يعيشـون داخـل عـالم خاص كالهلوسـة وانفصـام الشـخصية، وباتـت المجموعـة "العاديـة" تحتـوي بغالبيتهـا عـلى العصـاب (وسـواس، اسـتحواذ، خجـل، كبـت، فقـدان الشـهية إلى الطعـام، قلق، رهـاب، tics، ظواهـر هسـتيرية صغيرة، هـوس السرقة، هواجـس،...)، هكذا مجموعة تحتـوي الأشـخاص وهـم الطاغـون الذين يجدون صعوبة في السـيطرة عـلى النفس أو السـكوت، والمقموعـون الذيـن يجـب الحـرص عـلى تأمين المجـال لهـم في التعبير، وما بـين الاثنـين هنـاك المعتدلون.

سير الجلسات:

بدايـة الجلسـة تكـون في تحديـد المجموعـة للموضـوع، ويتدخـل المعالـج البسـيكودرامي أو المعد في سـير اللعب والجلسـة. تتركز الجلسـة على فرد هو البطل، وتشـكل المجموعـة صـدى لـه عـبر انتباههـا، فيعـبر كل واحد عن مُعاشـه الشـخصي، اضطراباتـه، أصدائـه ومشـاكله ، وأحيانـاً تظهـر مشـاهد أخـرى يقـوم بهـا البطـل أو غـيره مـن افـراد المجموعـة. وإذا ما كانت التحميـة أحياناً توجيهيـة وأحياناً أخرى غير توجيهيـة، يبقـى التمثيـل بالمقابل موجهـاً من المعالـج الدرامي أحيانـاً بطريقة توازي مبـاشرة وتسـلُّط الإخـراج المسرحي.

تقسم مراحل البسيكودراما إلى ثلاث، هي :

- **التحميـة:** وهـي تتنـوع بـين ألعـاب التنشـيط والخيال الموجّـه أو التحليـل الكلامي، ثـم اختيـار الشـخص الذي سـيتحوّل إلى البطـل protagoniste طوال الجلسـة، وذلك

مـن خـلال عـدة طـرق : قد يطلب المديـر من الأعضـاء الوقوف خلف الشـخص الذي يلتقـي المشـاركون مـع موضوعـه، أو من خـلال مناقشـة مفتوحة، أو قـد يتخذ المدير القـرار ويطلب دعـم المجموعة.

- **الفعل** : مرحلـة تقـوم عـلى عامـل الوقـت إذ تبدأ من الحـاضر أو المـاضي القريب، ثـم تعـود بالزمـن إلى المـاضي حيـث جـذور المشـكلة الحاليـة، وفي النهايـة تعـود إلى الحـاضر مـع التحـدي الجـدي للتغيـير؛ وذلك يتـم عبر تحضير المشـهد وتحليـل الدور والدوافـع وبعدهـا محاولـة التفكير في مشـهد يشـكل جـذور نظام المعتقـدات الدافع لهـذا التصرف.

- **المشـاركة الختاميـة:** حيـث ينتقـل التركيـز مـن البطـل ليتـوزع على باقـي المجموعة مـن خـلال مشـاركتهم البطـل مشـاعرهم وأحاسيسـهم، ويحـرص المخرج عـلى أن تتم هـذه العمليـة دون أحكام.

أمـا المعالجـة البسـيكودرامية آن شـوتزنبرغر A. Schutzenberger فهـي تقسـم المراحـل إلى سـت، هـي[1] :

1 بدايـة اللقـاء، انتشـار المجموعـة، الخـروج عـن الــ practico-inerte، فـوضى المجموعـة، ظهـور شـبكة التواصل، التعلـق ورفضه، تحديد السـلطة، تفكيك رمـوز الأحاديـث الجماعيـة، ظهور موضـوع عام.

2 تحمية البطل الذي سيمثل ومساعديه في التمثيل.

3 التمثيـل، البسـيكودراما (عـلى الخشـبة أو في مـكان مخصـص للعـب وسـط المجموعـة).

4 الصدى الشخصي لكل فرد (ممثلون ومشاهدون- مشاركة المشاعر).

5 تحليـل ديناميكيـة المجموعـة والعلاقـات بين ما مثلـه البطل وواقـع المجموعة هنا والآن.

1 -Schutzenberger Anne: Introduction au jeu de rôle, Privat, France 1975. p. 107-108

6 تحليـل وتفسـير المظاهـر التقنيـة للبسـيكودراما، لمـاذا قمنـا بهـذا الأمـر هـذه اللحظـة واسـتخدمنا واحـدة من الــ 350 تقنية دون غيرهـا، ولماذا لم نتدخل في موقـف معـين (لمجموعة الراشـدين).

مواضيع البسيكودراما:

- مـع الطفـل يفضـل لعـب التحضـير لأحـداث هامـة، كالدخـول إلى المدرسـة مثـلاً، زيـارة طبيـب الأسـنان، ولادة أخ صغـير، وقـد يتـم لعـب الحـاضر أو المـاضي، انفصـال الأهـل، مـوت الجـدة، السرقـة، غضـب الأب المـبرر أو غـير المـبرر، الأب الجديـد، الكتـاب الممـزق...
- مـع الراشـد غالبـاً مـا يتم التطرق للـماضي في الحاضر (الذكريـات، الصدمات النفسـية، الأحـلام الماضيـة)، المشـاكل الحـاضرة كالعمـل، اختيـار المهنـة، الصراعـات مـع السـلطات الهرمية، الدقـة، النظام، المال والترقيـة، الصراعات الزوجيـة، العائليـة، المهنـة وكل مشـاكل الأدوار.
- مـع مريـض عقـلي يتـم التطـرق لمواضيـع الحجـز، العلاقـة مـع الأطبـاء والعاملـين، العائلـة، رفـض المجتمـع، صعوبـة الخـروج واسـتعادة الحيـاة الطبيعيـة...

الكـره، الغـيرة، الحـيرة، القلق، الغضـب، الوحـدة، العلاقات مع الأهل، الأسـاتذة، الزمـلاء، المسـؤولون، مشـاكل الحيـاة اليوميـة للطفـل أو الراشـد، للحيـاة الليليـة، مخاوفـه، أحلامـه، صعوباتـه، آمالـه، كوابيسـه، الواقـع، الرمـزي، المتخيـل، المـاضي، الحـاضر، المسـتقبل، كلهـا مواضيـع يطرحهـا لعـب الأدوار.

أنواع البسيكودراما:

البسيكودراما العلاجية : تهـدف إلى وعـي الصدمـات الماضيـة، إلى

التطهير، وإلى التدريب على الأدوار الحياتية. وهي تطبق مع مرضى نفسيين وحتى مزمنين : ذهان، عصاب، أمراض جسدية-نفسية، انفصام الشخصية،...

- **البسيكودراما الاستكشافية:** تسمح باكتشاف المشاكل بسرعة قبل انتظار حلول عصابية التحويل névrose du transfert.
- **البسيكودراما التربوية أو التدريبية:** تهدف إلى تحضير الأفراد لمواقف جديدة وصعبة، إذ نشعر براحة اجتماعية أكبر حين نعتاد المواقف والأدوار، الأسئلة والأجوبة (بكلمات، حركات، أفعال ومواقف)، وهذا يُكتَسب عبر التكرار واكتساب العادات الحياتية وعبر لعب الأدوار. اما طرق البسيكودراما، فهي عديدة ولامتناهية الأشكال، إنما تحافظ على أساس مشترك واحد، ونذكر منها ما جاء عند مورينو[1]:

- المسرح البسيكودرامي théâtre psychodramatique.
- البسيكودراما (داخل البيئة) psychodrame dans l'existence.
- السوسيودراما التحليلية.
- دراما التنويم المغناطيسي hypnodrame.
- السوسيودراما sociodrame ولعب الأدوار، حيث الموضوع الأساسي هو المجموعة لا الفرد.
- الإتنودراما Ethnodrame.
- الأكسيودراما Axiodrame.
- البسيكودراما التشخيصية psychodrame de diagnostic.
- البسيكودراما الإرشادية psychodrame didactique.
- الرقص البسيكودرامي psychodanse.

---

1 - Moreno Jacob-Levi: Psychothérapie de groupe et psychodrame, Quadrige, Paris 1965, p.173

- الموسيقى البسيكودرامية psychomusique.

كذلك الأمر بالنسبة للمناهج المتبعة، فهي بحسب مورينو تفوق الثلاثمائة وخمسين، نذكر منها:

- تقديم النفس، حيث يعرف المريض عن نفسه أو عن شخص من محيطه.
- تحقيق النفس، حيث يلعب المريض حياته بمساعدة معالج مساعد
- مناجاة النفس بطريقة المونولوج، حيث يتوقف الفعل ويخرج الممثّل عن الخشبة ليعبر بحرية عن أفكاره.
- أسلوب القرينة double، حيث يمثل الأنا المساعد كما لو كان نسخة عن المريض يقلد حركاته ويعبر عمَّا يحس به مساعداً إياه لكي يعي ويكتشف مشاكله.
- المناجاة العلاجية، حيث يتم التعبير عن الأفكار والمشاعر عبر حوارات وأفعال موازية للفعل الرئيسي.
- البسيكودراما والهلوسات، حيث يجسد المريض تخيلاته أو يجسدها الأنا المساعد.
- أسلوب الثنائي المتعدد، حيث يقوم أكثر من أنا مساعد بتقليد المريض، ويجسد كل منهم جزءاً مختلفاً من شخصيته العامة.
- أسلوب المرآة، حيث يبقى المريض مع الجمهور ليشاهد أحد الأنا المساعدين يصعد مكانه ليقلده.
- أسلوب عكس الأدوار، حيث يلعب الأول دور الثاني والثاني محاولاً الغوص في لاوعيه، فيتخذ البطل دور الخصم الذي يواجه مشاكل معه.
- أسلوب الإسقاط في المستقبل، حيث يخطط المريض لنواحٍ من مستقبله مجسداً أحلامه ومختبراً إذا ما كانت قابلة للتحقيق، فيتخيل نفسه في مواقف قادمة كالزواج، الانخراط في مهنة جديدة، الدخول إلى المدرسة،

الاهتمام بمريض، الكبر في السن، العيش في بلد آخر...

- أسلوب تقديم الأحلام، حيث يدخل المريض السرير، ويحاول تركيب حلم إلى أن يكتمل فيقوم بتمثيله بمساعدة الأنا المساعدين
- أسلوب التحقيق الرمزي، حيث يجسد المريض المسارات الرمزية بأفعال.
- أسلوب العالم المساعد، وهو يتم داخل بيئة المريض ويتعاون الأقرباء فيمثلون شخصيات تسكن عالمه الداخلي
- أسلوب الاستشارة عن بعد، حيث يحل مكان المريض في غيابه أنا مساعد.
- أسلوب التحمية، وهو يستخدم من أجل تحفيز الجسد على الدخول في الحالات والأفعال العفوية.
- أسلوب الإرتجال العفوي، حيث يلعب المريض شخصيات بعيدة جداً عن شخصيته قامعاً طبعه الخاص في خدمة الآخر.
- أسلوب المُجَمَّع العلاجي، حيث تتم معالجة المشاكل داخل مُجَمَّع عبر الأساليب البسيكودرامية، ففي حال ارتكاب جنحة مثلاً لا يحاكم صاحبها قضائياً، بل يعرض ويحل المشكلة أمام المجموعة عبر ما يسمى بالـ psychodrame criminologique.
- اللعب المباشر، حيث يلعب البطل موقفاً "كما لو" كان يحصل في الحياة بشكل مباشر بمساعدة ممثلين آخرين.
- التمثيل الذاتي autodrame، حيث يلعب البطل مختلف الأدوار والشخصيات والمواقف، يجعل فريتز بيرلز Fritz Perls (1893-1970) مؤسس الـ Gestalt therapy مثلاً البطل يتحدث مع ما يتكلم بداخله ويعبر عن نفسه بطريقة تعاكس رغباته: كالرِّجل التي تضرب وتتحرك على

الأرض، الكتـف المرتفـع أكـثر مـن الآخـر، أصابعه التـي تمزق السـيجارة أو الأزرار... (وهـي تقنيـة مسـتوحاة مـن البسـيكودراما).

- أسـلوب المواجهـة، حيـث تواجـه المجموعة الفرد بمـا تفكر به، إمـا مواجهة مبـاشرة أو غـير مباشرة بين شـخصين أحياناً بشـكل عنيف بمـا يفكر أحدهما بالآخـر تحت غطاء مـن اللعب.
- خلـف الظهـر، حيـث يتـم الطلـب مـن البطـل أن يديـر ظهـره للمجموعـة ليعطـي باقـي الأعضـاء رأيهـم به.
- التدريـب عـلى الـدور كتحضـير لموقـف جديد وصعـب، عبر إعـادة الموقف مـرات عديـدة بمسـاعدة المجموعـة كل مـرة بطريقـة جديـدة (خاصـة مـع الشـباب، العاطلـين عـن العمـل، المسـنين أو الخارجـين مـن المستشـفى أو المصح.
- الثنـائي داخـل المجموعـة، حيـث يعـبر الأنـا المسـاعد أو أحد المشـاركين عما تشـعر بـه المجموعـة كاملـة أو عما يشـعر به كل واحـد منها، عـبر الوقوف خلـف كل واحـد مثـلاً واضعـاً يده عـلى كتفه ويبدأ كلامـه بـ "أنـا" متحدثاً مكانه.
- بسـيكودراما الاستكشـاف، حين يشـعر الفرد بالانزعاج دون معرفة السـبب، تلعـب عـدة مشـاهد صغـيرة إلى أن يقـع البطـل عـلى أمـر مهـم يعـود إلى طفولتـه، وهـي مشـاهد عائليـة تقليديـة: كتنـاول الوجبـات، النظافـة، الدقـة، مفاتيـح المنـزل، الأسرار التي نحملهـا، العلاقات بين الأخـوة، الألعاب والأماكـن المفضلـة، المدرسـة، الأعيـاد والحفـلات...
- المواقـف النموذجيـة البسـيطة في الحيـاة، كالعـودة إلى البيـت، الذهاب إلى المكتـب، طبيـب الأسـنان، العطـلات، أول أيـام العطلة، يـوم الرحيل...
- التدريـب عـلى العفويـة بـين الأدوار والمواقـف المختلفـة، مـن الأسـهل

(كـشرب القهـوة) إلى الأصعـب (المواقـف العائليـة الحساسـة أو في مواجهة السـلطة)، ومـن المعـروف إلى المجهـول (كتغيـير الجنس مثلاً، السـن، المهنة، الجنسـية، لـون البـشرة، الجـو، الحضـارة أو حتـى العـصر، قـد نمـر مـن الإنسـاني إلى الحيـواني إلى النبـاتي أو المـائي...) قـد تبتكر أو تقـترح المجموعة عـلى المشـارك مواقـف لتختـبر تكيّفـه وعفويته.

- التقنيـات غـير الكلاميـة، وهـي تحتـوي التماريـن المختلفـة التـي تهـدف التواصـل والتبـادل.
- الـشيء أو جـزء مـن الجسـد يتكلـم، حيـث نجعـل القلـم يتكلم لـدى الذي يجـد صعوبـة في الكتابـة مثـلاً يتكلـم، أو الظهـر المعقـود أو اليد المتشـنجة التـي ترفـض القلـم تعـبر عـن صعوباتها.
- الكـرسي الفارغـة، حيـث تنظـر المجموعـة إلى كـرسي فارغة بصمـت ثم يعبر كل واحـد عـبر اللعـب عما يـراه على هـذه الكرسي.
- الموسـيقى النفسـية أو الرقـص النفـسي، حيـث تسـتخدم المجموعـة آلات موسـيقية أو أدوات (المقـلاة، الأرجـل، الأيدي، الصوت) لخلق جو موسـيقي وتطويـر موضـوع تعبـيري شـخصي أو جماعـي (يمكـن أن يكـون عنيفـاً أحياناً)[1].

الفرق بين المسرح والبسيكودراما:

إن الفـارق الأسـاسي بـين المـسرح والبسـيكودراما يقـوم عـلى أن الممثّـل في المـسرح يلعـب شـخصيات مختلفـة عـن ذاتـه "الأنـا يمثـل آخـر"، وهـو آخـر متخيّل لا يرتكـز عـلى تجربـة مُعاشـة، بينـما في البسـيكودراما يلعـب الفـرد حياتـه الخاصـة

1 - Schutzenberger Anne: Introduction au jeu de rôle, Privat, France 1975, p.84-90

ومشاكله بشكل واقعي مباشر "الأنا يلعب الأنا". "وفي المسرح يؤدي الالتزام بدور محدد مسبقاً إلى نسيان الذات فيأتي المسار من الواقع إلى المتخيل، في البسيكودراما يؤدي الالتزام إلى نسيان الدور، فيأتي المسار من المتخيّل إلى الواقع"[1].

يعرّف المسرحي Sham's البسيكودراما في كتابه "الممثّل بين الواقع والمتخيل" بأنها "ترتكز على استرجاع ذكريات لا على المتخيّل الصرف، فالصور فيها ليست غير موجودة بالمطلق"[2]. لكن التناقض يبدو واضحاً في مكان آخر من نفس الكتاب بأن "الذاكرة هي التي تغلف المتخيّل وإن كانت هذه الأخيرة أكثر حركة وحرية... يظهر الاستذكار ويتخذ شكلاً من خلال واقع مُعاش"[3]. ولمعرفة الفرق كون أي متخيل شخصية كان أم فكرة لا يمكن أن يكون بالمطلق بل هو يرتكز على واقع ما. لذلك نعتقد بأن البحث عن الاختلاف يجب أن يتركز على نقطة الانطلاق، تنطلق البسيكودراما من الواقع المُعاش وتبني عليه، بينما ينطلق المسرح من المتخيل الذي لا بد وأن يستعين بالواقع والذاكرة.

جذور البسيكودراما :

يرى المعالج البسيكودرامي (1923- 1999) Didier Anzieu أن مسرحية الدبابير لأريستوفان (380 - 445) التي عرضت عام 422 والتي تعالج موضوع "هوس إطلاق الأحكام القانونية" هي أول بسيكودراما في التاريخ. يقرر فيها الإبن شفاء والده الذي يعاني من نقص الثقة بالنفس ويحاول التعويض عنه في الاستمتاع بإطلاق الأحكام القانونية، فيقيم له محكمة داخل المنزل يعاونه خادمان، يلعب الأول دور المدعي العام والثاني دور الحاجب، وحين يقوم الوالد

1 - Bour Pierre: le Psychodrame et la vie, EPI-DDB, Paris 1968, p.282

2 - Sham's: l'Acteur entre réel et imaginaire, l'harmattan, Paris 2003, p.177

3 - م. ن.، ص. 95

بخطأ قانوني يحاول الإبن تخليصه من هوسه العصابي فيجعله يكتشف متعة الحياة عبر استقبال الضيوف الذين يتوالون لزيارته مؤدياً الإبن أدوارهم، فيستمتع الوالد بالحياة ويعلن في نهاية المسرحية أنه لم يعد يطيق سماع كلمة "دعوى".

من جهة ثانية نجد الكوميديا ديللارتيه التي ظهرت في منتصف القرن XVI (السادس عشر) في إيطاليا، وهي تتميز بثبات شخصياتها من جهة ومن جهة ثانية بحرية إرتجال الممثّل داخل الدور وإطار العقدة، الأمر الذي يجعلها أول مسرح عفوي يوضع تحت شعار الحرية المفرحة؛ وقد تطورت هذه التقنية وظهر ما يُسَمَّى بالمسرح داخل المسرح، وأهم مثال عليه هي مسرحية هاملت. استطاع المسرح داخل المسرح أن يظهر للمشاهد أن الممثّلين هم غير ما يعتقده، وبأنه يستطيع تبادل الأدوار معهم، وبأن الحياة هي مسرح نكون فيه أحياناً ممثلين وأحياناً أخرى مشاهدين، وبأن المسرح هو أحياناً أكثر صدقاً من الحياة، وهذا ما نجده عند العديد من المسرحيين، مثل: Corneille، Calderon، Marivaux، Pirandello ، Genêt، Shakespeare... أما مسألة الاختيار بين إلقاء نص بشكل فني إنما غير حقيقي أو عرض حقيقي للذات أمام الآخرين مظهرين لهم شيئاً من حقيقتهم في الوقت نفسه، فقد شكلت الصراع الداخلي للمسرح لا بل التناقض بحسب تعبير دينيس ديدرو Diderot Denis، بينما فضلت البسيكودراما تبني الموقف الثاني أي التعبير الحقيقي عن الذات. كذلك يعتبر Anzieuبأن غوتيه Goethe ومن خلال دعوته ليس فقط إلى مسرح يعد الفرد بل أيضاً إلى تحويل شوائب طباعه عبر المسرح، يجعله هو التالي سلف آخر للبسيكودراما.

بالنسبة إلى استخدام كلمة المسرح العلاجي Théâtrothérapie، وهي تعني استخدام الأنشطة المسرحية في المستشفيات العلاجية، فهي تسمية تثير الكثير من الجدل، حيث أن البعض يردها إلى الاستخدام التقليدي للبسيكودراما الخاصة

بمورينـو؛ ففـي حين تقوم البسـيكودراما عـلى الإرتجال نجد النشـاط المسرحي يتطلب التدريبـات ثـم العـرض. لكـن كل ذلـك لا ينفـي أن تحضـير مسرحيـات مـع مـرضى عقليـين لأهـداف علاجيـة قد مهّـد الطريـق للبسـيكودراما. كان الدكتـور Coulmier مديـر مصـح Charenton هـو أول مـن قـام بهـذه المبـادرة عـام 1805 بنـاء عـلى إقـتراح الماركيـز دو سـاد (1740 - 1814) De Sade، الـذي كان يجعـل المرضى يمثلون أدواراً ثانويـة ضمـن نشـاط اسـتمر لمدة ثمـاني سـنوات. وكان آخر عرض قبـل أن تمنع الحكومـة هـذا النشـاط عـام 1813 في اسـتقبال الكاردينال رئيس الأسـاقفة في باريس، حيـث عـرض دو سـاد أغنية يؤديهـا كورس من المـرضى العقليين يليها مشـهد إرتجالي.

إن إطـلاق ستانيسلافسـكي منهجـه الشـهير القائـم عـلى التحضـير الداخـلي للممثـل والـذي ينفـي اقـتراح ديـدرو Diderot لممثل تقنـي بارد وفاقـد للحس، دفع بمورينـو إلى اعتبـاره أحـد رواده، فهـو وقبـل عشريـن عامـاً مـن هـذا الأخـير كان قـد اكتشـف أن إجبـار الممثّـل عـلى إظهـار مـا لا يحـس بـه هـو أمـر مخالـف للطبيعـة، وأصر ستانيسلافسـكي عـلى ارتيـاح العضلات وحرية الجسـد قبل اكتشـاف أن "التركيز الكامـل للإنسـان هـو روحـاني بقـدر مـا هـو جسـدي".

أمـا آرتـو الممثّـل والكاتـب والإنسـان الـذي صـارع المـرض العقـلي، والـذي يـرى بـأن لا معنـى للمـسرح إلا حـين يحمل معاناة الإنسـان الأصلية، حيـث يخفي في أعماقـه عنفـاً دفينـاً لا يحرره منه إلا وحشـية الفعل المعروض على الخشـبة. أراد آرتو إعـادة إحيـاء تجربـة الرعـب عند المشـاهد عـبر الحركة، الأصـوات، الأجـراس، الإضاءة الغريبـة وخاصـة الصرخـات[1].

---

1 - Anzieu Didier: le Psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent, PUF, Paris 1994, p.231-243

مسرح المضطهَد:

من هو أوغستو بوال؟

ولـد أوغسـتو بـوال، وهـو برازيـلي، سـنة 1931 وكان توجهه الـدراسي الأول علميـاً، لكنـه انتقـل إلى العمـل المسرحـي بعـد أن تلقـى إعـداده في قسـم الدراسـات الدراميـة في جامعـة كولومبيـا في الولايـات المتحـدة الأميركيـة، كُلِّـف بـإدارة مـسرح "أرينـا" في سـاو باولـو حتـى 1971 حيـث أخـرج العديد مـن المسرحيات، واشـتغل في البحـث عن أشـكال للعمـل المسرحي تخرج عن المعهود وتتجـاوز "العمارة المسرحية" لتعـبر الشـوارع والسـاحات العمومية، في أماكـن متنوعة جغرافيـاً وحضارياً (مصحات عقليـة، قـرى فقـيرة ومـدن صناعيـة. وبعـد أن أُجـبر عـلى تـرك بـلاده إثـر الإنقـلاب العسـكري وإغـلاق المـسرح وإيداعه السـجن، شـارك في حملة محو الأميـة عام 1973 في البـيرو، وهـي التجربـة التـي دفعتـه إلى تنظيـم آرائـه وأفكاره واسـتخلاص الأسـس التـي بنـى عليهـا مـا سـماه "بمـسرح المسـحوقين" أو مـسرح المضطهـد Théâtre de l'Opprimé[1].

أصـدر عنـوان كتابـه الأول الـذي يحتـوي المسـتند النظـري لهـذا النـوع من المـسرح، ثـم أصـدر ثلاثـة كتـب أخـرى تحتـوي عـلى التطبيقات:

1 "ألعـاب للممثلـين وغـير الممثّلـين، تطبيـق مـسرح المضطهـد"، الـذي عـرض فيـه التماريـن التـي تقـوم عـلى تطبيـق لنظريـات مـسرح المضطهـد؛

2 "قـف فالأمـر سـحر"، طـرح الكاتـب مـن خلالـه مسـألة منزلـة هذا المـسرح بين ما يطلـق عليـه "الثقافـة المعـدة للشـعب" وبـين "ثقافة الشـعب ذاته"؛

3 وأخـيراً "قـوس قـزح الرغبة، مـن المسرح الإختبـاري إلى العلاج النفـسي"، وفيه يضع بـوال طاقـات مـسرح المضطهد في خدمة العـلاج النفسي.

1- المديوني محمد: مجلة الحياة المسرحية، دمشق سوريا العدد 28 - 29، 1987، ص.50

على المستوى الفكري:

يعتبر أوغستو بوال أن كل النشاطات الإنسانية سياسية بشكل ما، واعتبر أن البعد السياسي في المسرح يرتبط بنوعية العلاقة التي يخلقها مع المتفرج. والمسرح التفاعلي عنده يقع على تقاطع مع المسرح السياسي، المسرح الشعبي، المسرح الملحمي، والمسرح التحريضي.

المسرح السياسي: اتخذ المسرح السياسي صيغاً متعددة في العصر الحديث وأشكالاً مسرحية ساهمت في تطوير المسرح على صعيد كتابة النص وشكل العرض وعلاقة العرض بالجمهور. اعتبر الكثير من المنظرين المعاصرين أن البعد السياسي موجود دائماً في المسرح، وأن أي عمل مسرحي له علاقة بواقع ما وبالتاريخ حتى لو لم يكن له مضمون سياسي.

المسرح التحريضي : جذور هذا المسرح أو هذا النوع من العروض ظهرت في العشرينات، في فترة الحرب الأهلية في الإتحاد السوفييتي، وكان أحد توجهات مسرح الهواة الذي ولد بمبادرة من المنظمات السياسية والعسكرية والثقافية داخل الجيش الأحمر، وضمن المعامل والأحياء السكنية، ثم تبلور كمفهوم مع المسرحيين المختصين، مثل: إروين بيسكاتور (1893 - 1966) الذي يعتبر أول من طرح بشكل نظري مبدأ التحريض السياسي في المسرح في كتابه "المسرح السياسي". وقد طبق هذا المبدأ ضمن المسرح البروليتاري الذي أسسه. كذلك يمكن اعتبار المسرحيات التعليمية لبرتولد بريخت (1898 - 1956) تعتبر نوعاً من المسرح التحريضي الذي يقدم في أماكن تجمعات الناس، ويطرح هدفاً جديداً للمسرح هو حث الحاضرين على اتخاذ مواقف.

المسرح الملحمي: هو مفهوم صاغه المسرحي الألماني برتولد بريخت بشكل نظري وطبقه في مسرحه، مستنداً في ذلك على عناصر، استقاها من المسرح الشرقي التقليدي...

المسرح الشعبي: تبلور كردة فعل على توجه المسرح البورجوازي إلى النخبة، وقد ارتبط في نهاية القرن التاسع عشر بالوعي الإيديولوجي الذي رافق الحركات العمالية إبان الثورة الصناعية وتشكيل النقابات في الغرب، ظهر لأول مرة مع الفرنسي موريس بوتيشير (1867 - 1960) الذي قدم عروضه في الهواء الطلق، ثم طوره في ألمانيا المسرحيان بيسكاتور وبيرخت غير ذاكرين تعبير المسرح الشعبي، إلا أنهما اقترحا المسرح البروليتاري، والمسرح السياسي، والمسرح التحريضي، والمسرح الملحمي، التي كانت تصب جميعها في المنظور نفسه وتقصد التوجه إلى جماهير عريضة من خلال تقنيات مختلفة.

فلسفة مسرح المضطهد :

يحاول بوال إعادة ترتيب المجتمع انطلاقاً من اللعبة المسرحية، ويعتبر أن نظام أرسطو الذي يفصل بين الممثّل والجمهور هو نظام قسري يعطي الأفضلية لإنسان على آخر ويتماشى مع الأهداف السياسية للسلطة القامعة، مما يجعل من المجتمع سلسلة من الإضطهاد سلسلة تستمد ثباتها من تراتبيتها الهرمية فيضطهد الأقوى الأضعف، الذي بدوره يجد من هو أضعف منه ليضطهده، بينما مهمة المسرح بتحويل العنف ضد المضطهد هي مهمة ديمقراطية تنطلق من الأساس. ومن النظريات التي أثرت في توجه مسرح المضطهد، إن كان من جهة رفضه أو من جهة البناء عليه، وهي ثلاث محطات : فن الشعر عند أرسطو، ما بعد أرسطو، وصولاً إلى بريخت.

النظام الإكراهي عند أرسطو:

يرى بوال أن نظام أرسطو الضاغط والقسريّ مهَّد للتفرقة بين البشر، وترسيخ للسلطة القامعة، وفي ذلك يقول: "وضع أرسطو برنامجاً محكم السيطرة

عـلى الجمهـور قائمـاً عـلى الترهيـب، هدفـه إبعـاد الميـول المحرّمـة للجمهـور. برنامج لا يـزال متبعـاً ليـس فقـط في المـسرح التقليـدي، إنما أيضـاً في المسلسـلات التلفزيونية والأفلام."[1]

يحـاول بـوال أن يصحـح تفسـير أرسـطو في الجملـة التـي تشـكل صعوبـة في فهـم التراجيديـا بـأن "الفـن يقلـد الطبيعـة"، أي أن الفـن يحـاكي الطبيعـة ويكون نسـخة عنهـا، فـيرى بـأن المقصـود هـو أن "الفـن يعيـد خلق المبـدأ الإبداعي للأشـياء المبتكـرة" وأن كلمـة mimesis اليونانيـة تعنـي إعادة الإبداع أو أبـدع من جديد[2]، إذ أن الواقـع بالنسـبة لأرسـطو ليـس نسـخة عـن الأفـكار، بـل هو يمتلـك بداخلـه المبدأ الـذي يوصلـه نحـو الكـمال، وهـي الانتقـال مـن المـادة الصرفـة إلى الشـكل الـصرف، والطبيعـة تقـوم عـلى هـذه الحركـة بالـذات لا على الأشـياء المنتهيـة، لذلـك فالتقليد لا يكـون مـن خـلال النسـخ الواقعـي، وعـلى أرسـطو أن يقـول "أن على الفنـان تقليد النـاس كـما يجـب أن يكونـوا، لا كـما هـم عليه". إن تـوق الطبيعة نحـو الكمال الذي لا تمتلكـه يجعـل دور الفـن والعلـوم فيهـا يقـوم عـلى إعـادة خلـق المبـدأ الإبداعـي للأشـياء مـن أجـل إصـلاح إخفاقـات الطبيعـة مسـتخدمين لهـذا الهـدف مـا تقدمـه الطبيعـة نفسـها. والسياسـة بحـد ذاتهـا هـي الفـن الـذي يسـمو عـلى كل الفنـون الباقيـة كونهـا تديـر العلاقـات البشرية.

تتألـف النفـس البشريـة بالنسـبة إلى أرسـطو مـن جـزء لاعقـلاني يقـوم عـلى النشـاط الجسـدي، وآخـر عقـلاني يتألـف مـن: قـدرات، انفعـالات وعـادات تقلـده التراجيديـا الإغريقيـة، أي الأفعال الإنسـانية التي تنتج عن العـادات العقلانية، وغايـة هـذه الأفعـال هـي الخـير، لا الفكـرة المطلقـة عـن الخـير بـل الخـير المتجسـد

---

1 - BOAL Augusto: Théâtre de l'Opprimé, la Découverte, paris 1996, p.82

2- المديوني محمد : مجلة الحياة المسرحية، دمشق سوريا العدد 28-29، 1987، ص.52

في العلـوم والفنـون التـي هـي بدورهـا لهـا أهـداف خاصـة. التراجيديا تخـدم الهدف الإنسـاني أي الخـير لتحقيق السـعادة.

السـعادة بالنسـبة لأرسـطو ثلاثـة أنـواع: سـعادة توفرهـا اللـذة الماديـة، وثانيـة يوفرهـا المجـد، وثالثـة توفرهـا الفضيلـة، وهـذه الأخـيرة هـي أسـمى الأنواع، وهـي التـصرف الأكـثر بعـداً عـن التطـرف، وهـي ليسـت فطريـة، بـل تكتسـب حـين يخلـق الإنسـان لنفسـه عادات تسـمح بالتـصرف الفاضـل، والطبيعة نفسـها تقدم لنا قـدرات يمكننـا تحويلهـا إلى انفعـالات وعـادات.

التصرف الفاضل يستوجب أربعة شروط[1] :

- **الاختيـار المتعمـد:** حيـث يتـصرف الإنسـان عندمـا يقـرر ذلـك ونتيجـة إرادتـه الخاصـة لا نتيجـة حـادث عفـوي؛ فمـن يقـوم بالخـير دون قصـد ليـس بخيّر، كذلـك ليـس بشريـر مـن يعمـل الـشر بـلا إرادة، كـما لا يمكن الـكلام عـن الفضيلة أو الرذيلـة إن لم يكـن الفعـل نتيجـة إرادة واختيـار.

- **الحريـة :** يجـب عـلى الفضيلـة أن تنتـج عـن تـصرف حـر دون أيّ ضغوط خارجيـة أو حتـى دوافـع داخلية.

- **المعرفـة :** عكـس الجهـل، فالإنسـان الفاعـل يعـرف جيـداً ومسـبقاً نتائـج خيـاره؛ فخطـأ عطيـل مثـلاً لا يكمـن في قتلـه ديدمونـة بـل بتكـبره الـذي كان يعرف ويـدرك وجـوده، كذلـك خطـأ أوديب المأسـاوي يكمـن في كبريائه ووقاحتـه الفظيعة، التـي تجعلـه يعتقـد نفسـه أعظـم حتـى مـن الآلهة.

- **الـدوام :** بمـا أنَّ الفضائـل والرذائـل ليسـت انفعـالات فحسـب، بـل هـي عـادات فعـلى السـلوك الفاضـل أن يكـون مسـتقراً ودائمـاً، فـكل أبطـال التراجيديـا الإغريقيـة يتصرفـون بصفـة دائمـة نفـس التـصرف.

تعتـبر السياسـة هـي الفضيلة الكـبرى وأعظم العلـوم والفنـون، والتراجيديا

1- المديوني محمد : م.س، ص.57

السياسـية لا تقلـد كل أفعـال البـشر إنما تختـار الأهـداف الرفيعـة المسـتوى لتحقيق الخـير السـياسي والعدالـة[1].

نقد مفهوم التطهير :

هـو تصحيـح لأفعـال الإنسـان؛ فحـين تفشـل الطبيعـة في بلـوغ أهدافهـا تتدخـل العلـوم والفنـون، والإنسـان هـو جـزء مـن الطبيعـة، وحـين يفشـل في بلـوغ اهدافـه: الصحـة، السـعادة، الفضيلـة، العدالة،...عندهـا يتدخـل فـن التراجيديا الذي يهـدف إلى التطهـير. يعتـبر أرسـطو أن السـبب في انحـراف أقـدار الشـخصيات مـن السـعادة إلى التعاسـة يعـود إلى أخطـاء اقترفتهـا، تكـون مقبولة في البدايـة وصولاً إلى القضـاء عليهـا في السـياق الدرامـي.

يقوم التطهير بحسب الفيلسوف الألماني جايكوب بيرنيز (1824 - 1881) Jacob Bernays عـلى إثـارة مشـاعر الخـوف والشـفقة، الموجوديـن لـدى كل إنسـان، ليـترك مكانهـما شـعوراً بالإسـترخاء والهـدوء. و"المشـهد الذي يسـمح يتفريغ الغرائز بشـكل غـير مـؤذ، هـو ممتـع ويـؤدي إلى الرضى. ويسـتنتج أنـه بحكـم تواجـد الانفعالات في قلـب الإنسـان، فـإن عمليـة اسـتفزازها وتحريكهـا تحـدث عنـد الإنسـان نوعـاً مـن الراحـة المسـتحبة" [2]وهـذا مـا يحصـل لدى المشـاهد المتعاطـف مع البطـل من خلال هذيـن الشـعورين اللذيـن يُطَهَّـران مـن خطـأ ما ثـم يختفيان في نهايـة التراجيديـا. أما الشـاعر الإنكليـزي جـون ميلتـون (1608 - 1674) John Milton فهـو يشـير إلى أن التطهير يخفف من الشـفقة والخوف أو المشـاعر المماثلة من خلال مشـاهدتها مقلدة بشـكل جيـد. وبالنسـبة لأرسـطو فـإن الرَّذيلـة التـي يتوجّـب عـلى السِّـياق الدرامـي

---

1 - BOAL Augusto, Théâtre de l'Opprimé, la Découverte, paris 1996, p.98

2- المديوني محمد : م.س.، ص.57

القضاء عليها، هي ما يمس بالقوانين الاجتماعية؛ فحين تخطئ أفعال الإنسان تقوم التراجيديا بتصحيحها من خلال تطهير ذلك العنصر الغريب، الذي يعيق الإنسان عن تحقيق أهدافه، عنصر يتعارض والقوانين، هو عاهة اجتماعية أو نقص سياسي[1].

- **البطل التراجيدي:** كان المسرح في البداية هو الكورس الذي يرمز إلى الشعب على شكل احتفالات، إلى أن ابتكر تيسبيس البطل محولاً المسرح إلى ارستقراطي، والحوار بين البطل والكورس مرآة هو حوار بين الشعب والطبقة الأرستقراطية؛ البطل هو مثال يحتذى به، وظهوره في المسرح يتزامن مع بدء تمويل الدولة للمسرح، واستخدامها إياه لأهداف سياسية في إكراه الشعب وقهره[2].

ويجب على البطل التراجيدي أن تكون جميع توجهاته جيدة ما عدا واحدة تتناقض والقانون تسمى Hamartia أو الخطأ التراجيدي، وهي ما يجب القضاء عليه لكي يصبح مجمل Ethos الشخصية متماشياً مع مجمل Ethos المجتمع[3].

- **التعاطف والاندماج :** هو الرابط بين البطل والمشاهد، والمشاهد يوكل السلطة على التصرف للشخصية، فيشعر معها كما لو كان يعيش ما تعيشه، والتعاطف يمكن أن يحصل سواء على مستوى الشعور أو على مستوى العقل. ويفترض تسليم المتفرج بأن ما يراه على الخشبة حقيقي، لأنه يأخذ مظهر الواقع، فالمتفرج في المسرح حين يتمثّل نفسه في الشخصية المعروضة أمامه ينتابه بآن واحد شعوران: شعور بالمتعة من خلال التّمثّل؛ وشعور بالراحة والأمان والتطهير[4].

---

1 -BOAL Augusto: Théâtre de l'Opprimé 103 .م.س.،ص

2 - المديوني محمد :م.س.، ص26.

3 -BOAL Augusto: Théâtre de l'Opprimé 110 .م.س.،ص

4- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص. 92

كيفية سير النظام التراجيدي القسري عند أرسطو:

يتعاطف المشاهد مع البطل، وحين يظهر هذا االبطل خطأ في التصرف (Hamartia)، كان قد وصل بفضله إلى السعادة، يحدث أمر يهدد سعادته ومصيره فيدب الذعر في قلب المشاهد. على البطل هنا أن يعي ويعترف بهذا الخطأ وهو ما يسميه أرسطو (Agnorisis)، فيتعاطف المشاهد مع هذا الإعتراف ويقر بخطئه هو أيضاً؛ ولكي لا ينسى هول نتائج هذا الخطأ يشدد أرسطو على نهاية كارثية مما يؤدي إلى التطهير من الخطأ[1]. هذا النظام لا يزال سارياً حتى يومنا، مع بعض التعديلات الهادفة إلى تجنب بعض الأخطاء التقنية.

تداعيات النظرية:

في القرون الوسطى كان الفن يخدم أهداف رجال الدين والنبلاء، وذلك من خلال ربط الشخصيات المسرحية بالأسياد والقديسين، إضافة إلى تصوير العذابات الأرضية على أنها رصيد للسعادة الأبدية، ويتم القبول بها كما هي. والشخصيات في القرون الوسطى لم تكن من البشر بل هم ممثلون مطلقون لمبادئ أخلاقية، هم ليسوا شخصيات فاعلة بل مجرد أشياء ناطقة بالمبادئ التي تمثلها.

مع بروز البورجوازية بدأ تطوير العلوم التي تخدم غاياتها، وتحولت العلاقات إلى مادية حتى مع الله، فمن يحبه الله ينعم عليه بالغنى، أما العمال والفلاحون فليسوا سوى مجموعة غير مختارة. الفرق بين الإقطاعي والبورجوازي أن الأول سلطته من عند الله، أما الثاني فبقدرته الشخصية وتفكيره العقلاني المنهجي للحياة، فيعتمد التخطيط بعد أن يلغي الماضي والتقاليد، لذلك اضطر إلى ابتكار نوع جديد من الفن مختلف عما سبقه من فن مجرد، فالتفت إلى الواقع حيث الناس الحقيقيون، وتحولت صورة الشيطان المجردة مثلاً إلى شخصيات تختار بحرية

---

1 -BOAL Augusto: Théâtre de l'Opprimé م.س.، ص. 112

الطرق المؤدية إلى الشر، وتحولت الشخصية المسرحية من شيء إلى فاعل في الحدث الدرامي وإلى مفهوم بورجوازي حيث الشعب يتلقى ويساق من قبل الأسياد.[1].

هيغيل كما قدمه بوال في نقده لنظام أرسطو:

يرى هيغيل بأن الفن هو "ظهور الحقيقة عبر المادة"، ويقسم الشعر إلى شعر عاطفي ذاتي وشعر ملحمي موضوعي ويرى بأن النفس هي الدافع لأي فعل خارجي، كما أن أرسطو يعتبر أن المشاعر المتحولة لعادات تدفع إلى الفعل، فبالنسبة لكليهما أي أن الدراما تظهر صراعات لقوى نابعة من الداخل تماماً عكس ما يقول به بريخت. ويعتبر هيغيل أن الأفعال والعلاقات الإنسانية تنبع من المواقف المتصارعة حيث كل شخصية تحاول إثبات نفسها على حساب الآخرين، ولا يتم ذلك إلا إذا كانت الشخصية "حرة" أي فاعلة sujet.

ويرى هيغل أن "المسرح لا يتوافق مع التطور الإجتماعي كون الشخصيات تبقى أسيرة عادات وتقاليد تصبح أكثر صلابة كلما تطور المجتمع. البطل الدرامي الأمثل يبقى أمير القرون الوسطى أو شخصاً يمتلك السلطة المطلقة ليقوم بأي تحرك يرغبه من قتل وتملك،..."[2]. والحرية لا تقتصر على المادة فقط، فـ Prométhée كان يستطيع إيقاف عذاباته حين يريد لكنَّه اختار بحرية ألا يقوم بذلك. حرية الشخصية لا يجب أن تمارَس في الأمور البسيطة والعرضية، بل في ما هو جوهري وعالمي للحياة البشرية. الفن عامة والشعر الدرامي خاصة هما حقائق لا مجردات، والمسرح يقوم على العناصر البشرية لذلك يجب إظهارهما بواقعيتهما. كذلك يجب أن يؤدي الصراع إلى التهدئة لكي تحل مشكلة الجدل الأخلاقي[3].

---

1 -BOAL Augusto: Théâtre de l'Opprimé 137-130 .م.س.،ص

2- م.ن.، ص. 66.

3- م.ن.، ص. 160 - 161.

بريخت كما قدمه بوال في نقده لنظام أرسطو :

إنَّ نظريـة بريخـت تتناقـض مـع جوهر نظرية هيغيل، الشـخصية عنده ليسـت فاعـلاً مطلقـاً sujet absolu بـل مفعـولاً بـه أو غرضـاً objet في يـد قـوى إقتصاديـة واجتماعيـة يفعـل ويتفاعـل بفضلهـا، وهـي لا تملـك الحريـة المطلقـة، بينـما تعتـبر الماركسـية أن الكائـن الإجتماعي هـو الذي يحدد الفكر الإجتماعي وعلاقة الشـخصية بالمجتمـع هـي في صلـب الفعـل الدرامي.

يعتـبر فـن الشـعر أن الشـخصية تمتلـك صفـات تحـدد ميولهـا منـذ الـولادة، أما بريخـت فـلا يعتقد بوجود "طبيعة بشرية"، فحال الإنسـان ليسـت بفعله الشـخصي، بـل يجـب البحـث عـن الأسـباب التـي أدت إلى ما هـو عليه، وعنـد أرسـطو أنَّ البطل ينتهـي بالتوبـة ويتغـير، أمـا بريخت فيفصّـل ويعيد تركيب الشـخصية في عرض شـبه علمـي، مسـتعملاً الوسـائل الفنيـة مـن أجـل إظهـار أن صفـات الشـخصية تكتسـب بشـكل عـرضي في الحيـاة الاجتماعيـة. كـما يتحـدث بريخـت عـن حاجـات اجتماعية واقتصاديـة، ولا ينفـي كليـاً الإرادة الذاتيـة، لكنـه لا يريدهـا أن تشـكل العامـل الجوهـري للفعـل الدرامي.

أمـا موضـوع التعاطـف القائـم عنـد أرسـطو عـلى شـعوري الشـفقة والخـوف، ويحتـاج إلى موقـف سـلبي وتوكيـل القـدرة عـلى الفعـل، فـإن بريخـت يؤكـد أن هـذه المشـاعر تـؤدي إلى "عربـدة عاطفيـة" بدل أن ينحـصر دورهـا في كيفية تغيير العـالم، وهـذا يتـم عـبر الفكـر، أي dianoia، وبالتالي فالمشـاعر التي تـؤدي إلى هذا الهـدف مرحـب بهـا، أمـا الجهـل الـذي يسـمح أيضـاً بالمشـاعر، فهـو مـا يجـب الإبتعـاد عنه.وبالعـودة إلى هيغيـل وأرسـطو، اللذيـن يعتـبران أنَّـه حالمـا تطهَّـر الشـخصيَّة مـن الخطـأ التراجيـدي يسـود الصفـاء والتـوازن؛ فـإن بريخـت الماركسي، يريـد مـن خـلال المـسرح أن يظهـر الخلـل في المجتمع وكيـف يمكن تحويلـه، ويعتبر أن عـلى الفنـان الماركسي أن يقـترح تغييرات تهـدف إلى تحرير الطبقـات المضطهدة

مـن الرأسـمالية، فيكـون المـسرح بدايـة للفعـل. وكذلـك يفـرق بريخـت بـين الفنـان البورجـوازي، الـذي يعتبر الإنسـان بضاعة للبيـع وبالتالي فكل ما يصنعه هذا الإنسـان مـن فـن أو حتـى أفعـال المحبة هـي منتجات صالحـة للتـداول، وبين الفنان الإنسـان القـادر أن يكـون أي شـخص آخر[1].

إن خلاصـة هـذه النظريـات الثـلاث التـي أثـرت بشـكل كبـير عـلى بـروز مسرح المضطهـد ومـن بعـده المـسرح التفاعـلي، شـكلت الإشـكالية التـي تضع الإنسـان أمام السـؤال الحيـاتي الوجـودي الأعظـم وهو "هل الإنسـان مسـير أم مخير؟ وهـل يكتفي بـدور التلقـي أم يسـتلم أمـور حياتـه؟" وهـي أول خطوة نحـو العلاج.

---

1 -BOAL Augusto: Théâtre de l'Opprimé 175 - 167 .م.س.، ص

الفصل الثاني:

المسرح التفاعلي أو التحفيزي

إرتباط المسرح التفاعلي بالعصر والمجتمع:

إن التغييرات عبر العصور تتم عادة، إما على شكل صدمات مثل سقوط الأمبراطورية الرومانية أو الثورة البورجوازية، أو من خلال اكتشافات علمية تؤدي إلى تغيير بشكل المجتمعات مثل الثورة الصناعية وعصر التنوير siècle des Lumières، أو حتى من خلال ردات فعل تأتي متطرفة على أفكار متطرفة. فعصر النهضة مثلاً طالب بالعودة إلى ما قبل القرون الوسطى بسبب هيمنة الكنيسة على المقومات الاجتماعية. والرومانسية أيضاً دعت بالعودة إلى الطبيعة بعد أن شوهتها المصانع والأبنية...

نحن اليوم في القرن الواحد والعشرين، حيث أنَّ التطور المرتبط بالتكنولوجيا يتم بشكل سريع جداً، فيجعل التواصل عبر القارات غاية في السرعة والسهولة، مما يؤدي إلى عملية تطور وتغيير كبيرة تتجه صوب العولمة والمعلوماتية؛ ويعصف بكل المجالات، وأولها المسرح وتدريب الممثّل، كونه تغييراً في صلب النظرة إلى الإنسان. فإذا كانت العولمة تحوّل الإنسان إلى عددٍ، سالبة إياه التفرد والتَّفردية؛ فالمعلوماتية اليوم قد تهدد ما تبقى من إنسانه مستبدلة إياه بصورة افتراضية Virtuelle. كذلك نحن أمام تداخل ثقافي واسع لن يستطيع معه الشرق أن يبقى على جموده الممتد من مئات لا بل آلاف السنيين، أو أن يتغاضى عما توصل إليه الغرب من استكشاف لقدرات الإنسان الواسعة. حتى أننا بدأنا نشهد

اهتـزاز وسـقوط الأمبراطوريـات الدكتاتورية العربية واحدة تلو الأخرى، بسـبب وعي واسـتعادة ثقة الإنسـان اولاً والشـعب ثانياً بنفسه وقراره الإمسـاك بزمام مصيره.

إن النظـرة إلى التطـور عـلى مـر العصـور انقسـمت بـين نظـرة دائريـة، تـرى بأن التاريـخ يعيـد نفسـه، وهـي نظـرة رجعيـة ترفـض التطـور؛ ونظـرة أفقيـة تقـوم على قطيعـة مـع المـاضي مـن أجل تطـور يتوجه باسـتمرار نحو المسـتقبل بشـكل مختلف عـن المـاضي. وهـذا التطـوّر، يتطلـب نظـرة جديـدة للمسرح عامـة وللممثـل خاصة؛ والمـسرح الجديـد والإعـداد الملائـم الـذي يتطلبـه، فـلا بـد لـكي يـأتي متكاملاً وشـاملاً ليتـلاءم مـع النظـرة الشـمولية التـي سـتحملها العولمـة، أن يجمـع بداخلـه في نفـس الوقـت، الأصالـة والتجـدد المتكيِّـف مـع التطـور ولينتـج أشـكالاً جديـدة تولـد مـن تفاعـل هذيـن النقيضـين عـلى ضـوء التطـور الاجتماعـي والسـياسي المعـاصر، ويؤدي إلىَ إعـداد وتدريـب الإنسـان وممثلـه لإحلال التـوازن فيهما من خـلال التأقلم الواعي مـع متطلبـات العـصر دون أن يفقـد هويتـه المسرحيـة.

اليـوم نحـن أمـام بـذور لهـذا الإعداد الجديـد الذي بـدأ يتجلى بشـكل واضح في ظاهـرة إعـداد الإنسـان وتدريبـه عـلى الحيـاة من خـلال تقنيات إعـداد الممثّـل؛ فلم يعـد المـسرح محصـوراً بالخشـبة، ولم يعـد الممثّل يُعد مـن أجل الـدور أو العرض، بل تخطـاه بشـكل يتماشى مـع متطلبات عصره الرافـض للاضطهاد والقمـع، فبات "العالم بـأسره مسرحـاً كبـيراً" ، وبـات كل إنسـان ممثـلاً عـلى مـسرح الحيـاة، وهـو يخضـع بطـرق مختلفـة للتدريـب الإنسـاني على عروضـات الحيـاة المتعددة.

هـذا الإعـداد الجديـد يـأتي حامـلاً بداخلـه عنـاصر متنوعـة مـن الـشرق والغـرب، ويقـوم بعمليـة انتقائيـة مـن العنـاصر السـابقة ويمـزج بينهـا بحريـة تامـة كي يتمكـن مـن الانتهـاء إلى صيغـة تلائـم كل فـرد بمـا يميـزه مـن خصوصيـة؛ وبذلـك بـات لـكل فـرد أسـلوبه ومنهجـه المختـار من عـدة مناهج وأسـاليب، عكـس المناهج

المتخصصـة بأسـلوب واحـد جامـد ، وهـو أمـر يتطلب مرونة وثقافة واسـعة وشـاملة مـن معـد القـرن الواحد والعشريـن أيضاً.

رأينـا أنَّ العولمـة وسّـعت حـدود الأوطـان، وبالتـالي وسّـعت حـدود خشـبة المـسرح، وبـات العـرض في كل مـكان، والممثّـل هـو كل إنسـان، ونحـن اليـوم بأمـسّ الحاجـة إلى جمـع متـوازن بـين الفرديـة والكونيّـة في آن كي لا تـذوب الواحـدة في الثانيـة، فـلا يصبـح الفـرد مجـرد عـدد لا يتميز عن غـيره، ولا يتـآكل الممثّـل بالكبرياء فينعـزل عـن الآخـر، وذلك بتهيئة إعـدادٍ منفتح عـلى التواصـل ذي الاتجاهين: الكوني والإنساني معاً في شكل يتماشى وتطورات العصر الذي يتواجد فيه.

كـما أنَّ الإسـتخدامات العديـدة للمسرح في المجتمع، التـي يمكن إدراجها في خانـة السياسـة، التـي تنظـم أمور العيش المشـترك داخل المجتمعـات؛ وفي هذا المجال يقـول بـوال: "الـصراع حـول علاقـة المـسرح بالسياسـة قائـم منـذ بدايـة المـسرح؛ من جهـة يُعتـبر الفـن تأمـلاً صرفـاً، ومـن جهـة ثانية يُعتـبر بأنه يقـدم نظـرة متحركة عن العـالم، وبالتالي فهو سـياسي"[1] .

كـما المـسرح يؤثر على المجتمع، فالمـسرح أيضاً يتأثـر بالمجتمع والتوجهات العامـة للعـصر الـذي يفـرزه. فالمـسرح السـياسي عنـد بريخـت مثـلاً ظهـر موازيـاً للشـيوعية التـي غـيرت الكثـير مـن المفاهيـم، أهمهـا النظـرة إلى الشـعب واحـترام آرائـه، مـع تحفيـز الشـعب عـلى المشـاركة الكاملـة فكـراً وجسـداً، وبذلـك يتـماشي مـع التطـور ومبـادئ الحريـة والمسـاواة؛ لذلـك ارتبـط هـذا المـسرح بالعـصر؛ كونه مـن ناحيـة مـرآة لـه، ومـن ناحيـة أخـرى صـورة للأفـكار المتمـردة عـلى الطبقيـة والتمييـز الـذي يسـميه بـوال "التخصـص"؛ فيتخصـص الممثّـل بالـكلام، بينـما يتخصـص المشـاهد بالإصغـاء والقبـول بالأشـكال المغلقـة التـي يقدمهـا لـه الأول،

---

1 - BOAL Augusto, Théâtre de l'Opprimé, la Découverte, paris 1996, p.81

ومـن جهـة ثانيـة يحفـز ويسـاعد عـلى نـشر هـذه الأفـكار، وبالتـالي يؤثـر ويغـير في التوجـه الاجتماعـي.

تعريف المسرح التفاعلي:

قدّمـت الدكتـورة مـاري اليـاس تعريفـاً مفصـلاً عـن المـسرح التفاعـلي، بمشـاركة فريـق عمـل حـول الموضـوع في الريف السـوري؛ وقد جـاء بالتعريف ما يلي : "المـسرح التفاعـلي أو التحفـزي" هـو مـسرح ملتـزم داخـل المجتمـع.

إنـه نتيجـة مبـاشرة للحـركات المعارضـة في أوروبـا وأمـيركا بعـد 1968، وقد تطـور مـع تطـور شـكل العـالم الحـالي، والصراعات والمشـاكل التـي تعاني منهـا الدول عـلى اختـلاف سياسـاتها، (مثل: الصراعـات أو الحـروب الاقتصادية، ومواضيـع الهجرة والمهاجريـن والحـروب الاتنيـة الـخ...، ولكـن أهـم تأثـير مبـاشر أدى إلى ظهـوره كان ظهـور المجتمعـات المدنيـة والبحـث عـن أفـق أو سـبل موازيـة لمكافحـة المشـاكل في العـالم، والتعامـل مـع القضايـا التـي خلفتهـا العولمـة؛ وقـد ارتبـط هـذا بالحـركات المناهضـة للعولمـة والباحثـة عـن أفـق جديـدة للعولمـة أكثر إنسـانية.

مـن الناحيـة المسرحيـة: كان المـسرح التفاعـلي وليد صيغ مسرحية سـبقته، مثـل المـسرح التحفيـزي agit prop، والمـسرح السـياسي، والمسرح الشـعبي، والمسرح الوثائقـي، ومـسرح الشـارع، ومـسرح العصابـات، ظهـرت في بدايـات القـرن المـاضي، وتطـورت مـع كتّـاب ومخرجـين ومنظريـن ورجـالات مسرح أثـروا بالحركـة المسرحية في العـالم كبريخـت وبينيدتـو وبيـتر فايـس وغيرهـم).

أسـس المـسرح التفاعـلي: المـسرح التفاعـلي مختلـف مـن حيـث تكوينـه وآليـة تحضـيره وأدائـه وعلاقتـه بالجمهـور، فهو مسرح موجه في الأسـاس (سياسـياً أو اجتماعيـاً). وهـو يتعامـل مـع المتفـرج بطريقـة مختلفة لأنـه يحدد سـلفاً نوعية هذا

المتفـرج، ويتوجـه إليـه مبـاشرة مـدركاً ما يريـده منه.

وأهـم أسـس هـذا المـسرح هـي الرغبـة بالخـروج مـن المـسرح مـن قالبـه التقليـدي. لهـذا فـإن علاقتـه بالمؤسسـة والمـكان وكل مكونـات العـرض المسرحـي تختلـف جذريـاً عـن المـسرح التقليـدي.

المكان. فهذا المسرح لا يقدم أبداً في صالات المسرح التقليدية.

الجمهـور. يكـسر العلاقـة المتفـق عليهـا والتـي تفصـل بـين الممثّـل والمتفـرج وبـين الخشـبة والصالـة وبـين المرسـل والمتلقـي. بحث يبـدو أنه عـلى المتفـرج أن يتورط في اللعبـة المسرحيـة في كل مراحلهـا وأن يناقـش[1] مـا يـراه.

وظيفـة المـسرح. إنـه مـسرح يعتمد عـلى مبـدأ الإرتجال واللعـب، يحـاول أن يحافظ عـلى مبـدأ المتعـة متعـة المتلقـي **إنمـا يقلب أسـس المـسرح التقليـدي من أجـل فتح حـوار مـع متلقيـه حول موضـوع محدد.** يرافقـه دخول تعديلات جوهريـة على مبدأ النـص المسرحـي وعلى مبـدأ العرض المسرحـي وأداء ومهمـة الممثّل.

ونتـج عـن ذلـك أيضاً تطويـر في المواضيع المطروحـة، فلا وجود أصلاً للنـص التقليدي، والمواضيـع التـي تقدم ترتبط أساسـاً بالأمور الحيوية التي يعيشـها المتلقي.

انطلاقـاً مـن هذه الأسـس الأوليـة تعددت صيغ وأشـكال هذا المسرح بتعـدد تواجده في الزمـان والمـكان. بالمقابـل تطـورت مفاهيـم خاصـة لعبـة الأدوار ومفهـوم اللعـب (اللعـب الدرامـي jeu dramatique)، إلـخ . هـذا التطـور بـدأ يدخـل عـلى مفهـوم التعليـم وبنـاء الشـخصية، وارتبـط أكـثر بأكـثر بالتوجـه إلى المتلقـي الفـرد.. وهـو يسـتخدم في المجـالات التربويـة والنفسـية والاجتماعيـة -في المـدارس والإصلاحيـات وغيرها.

المبـدأ التفاعـلي: يعتمـد عـلى التفاعـل الخـلاق. لأنه يسـتند عـلى علاقة أكـثر مباشرة وديمقراطيـة، وهـو خلـق تفاعـل مـع الجمهـور لتحفيـزه عـلى المشـاركة الفاعلـة، من

---

1 - يتطلب هذا المسرح ممثلاً مدرباً تدريباً عالياً على الإرتجال. أو منشط مدرب أيضاً.

خلال المسرح الشعبي والمسرح السياسي إلى المسرح الفاعل. يعتبر المسرح التفاعلي, وسيلة لتحقيق توعية حول قضايا محددة وإثارة حوار وتفاعل اجتماعي حول مشاكل محلية.

بالإضافة إلى الدور الثقافي والاجتماعي الذي يضطلع به فإن المسرح التفاعلي كوسيلة توعية, فهو يُعلم الحوار والمشاركة ويؤكد على دور كل فرد وعلاقته مع الجماعة. أحد المبادئ الأساسية التي تم الاستناد إليها في المسرح التفاعلي هي الإرتجال، ليس فقط إرتجال الممثّل، ولكن أيضاً الإرتجال بمعناه الواسع ، والإرتجال كأسلوب عمل لكل أعضاء الفريق ممثلين كانوا أم منشطين، حيث أنه تم التحضير له بدرجة كبيرة من خلال التدريبات التي تسبق التنفيذ، ولكنه يسمح للمنشط بالتفاعل مع المتفرج وتوجيهه وإدارة الموقف الراهن[1].

أنواع المسرح التفاعلي :

يقسم بوال مسرحه التفاعلي إلى عدة أقسام؛ كمسرح الجريدة أي قراءة الأخبار والتعليق عليها من خلال وسائل العرض المسرحي، و المسرح الخفي "ويهدف إلى تحقيق غائية معاكسة للتطهير في المسرح الأرسطالي، وهي تحريض المتفرج على اتخاذ موقف. وتقوم هذه الصيغة على تدريب الممثّلين على موضوع ما مأخوذ من الواقع ثم عرضه في أماكن عامة أمام الناس دون الكشف بأن ما يقدم هو عمل مسرحي محضر مسبقاً"[2] ..... ومسرح الرواية- الصورة، ومسرح الأخبار،... وغيرها من الأشكال، التي تبدو ممارسات مختلفة

1- الياس ماري : المسرح والتنمية، المسرح في المدرسة، المسرح التفاعلي، إمكانيات تطوير المسرح المدرسي. دراسة خاصة

2- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص.452

الأشـكال لمضمـون موحد الأهـداف، وهي تندرج في هرمية من حيـث الأهمية، فيضع في المرتبـة الأخـيرة مـن حيـث البسـاطة "المـسرح الخفـي"، يليـه "كـسر الإضطهـاد" وصـولاً إلى "théâtre-forum" الـذي يشـكل المرتبـة الأخـيرة قبـل المـسرح النهائي أي الفعـل الحقيقـي على مـسرح الحياة.

بنية مسرح المضطهد Théâtre-Forum:

يقـوم المـسرح التفاعـلي عنـد بـوال في ظـل وجود العديـد من الأسـاليب التي تطبـق اليـوم، على إرتجال مشـهد قصـير، ثم تثبيته في مدة تتراوح بـين 15 إلى 20 دقيقة أو أكـثر، يعـرض حادثـة أو واقعـة مـا تتمحـور حـول مواقـف إكراهيـة أو مواضيع ذات طابـع إشـكالي لواقـع إجتماعي، إقتصـادي أو بيئي لمجتمع معين "تشـكل نقطة انطلاق للعـرض الـذي يتطـور حسـب ردود أفعـال الحاضريـن، مـما يجعـل مـن مـكان العرض منـبراً للنقـاش والحـوار[1]. وفي نهايـة العـرض تطـرح مأسـاة كنتيجة لمـا آل إليـه التصرف الخاضـع، يقـترح الجوكـر إعادة اللعـب، داعياً المشـاهدين إلى التدخـل في الأوقات التي يعتبرونهـا مفصـلاً يمكنهـم من خلاله تغيير مجرى الأحـداث . " ومبدأ المسرح التفاعلي/ التحفيـزي، هـو خلـق تفاعـل مع الجمهـور لتحفيزه على المشـاركة الفعالة، كـما ورد في نصـوص بريخـت ومن بعده أغسـتو بـوال"[2].

المهام المستمدة من التركيبة العامة للصراعات في النص.

- أولى هـذه المهـام "protagonique"، وهـي تمثـل الحقيقـة بواقعيـة، وتصـل بـين الممثّـل والمشـاهد عـن طريـق الإيهـام. يتبـع الممثّـل في تمثيلـه لهـذه

1- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص.451

2- الياس ماري : المسرح التفاعلي في قضايا التنمية، صندوق الأمم المتحدة للسكان وفردوس، دمشق 2007، ص.7

المشاهد أسلوب ستانيسلافسكي بحرفيته، وعليه في هذه الفقرة أن يمتلك وعي الشخصية لا الكاتب، وهو لا يتوقف عن التمثيل حتى لو بدأ الجوكر تحليل بعض التفاصيل فهو جزء من الحياة، وهذا ما يجب أن ينطبق على السينوغرافيا، الملابس، الأدوات أيضاً، فحين يراها المشاهد لا يجب أن يشعر بوجود الحائط الرابع. والتعاطف ليس مبدأً جمالياً، بل ببساطة إحدى تركيبات الطقس الدرامي. الـ protagoniste قد لا يكون الشخصية الرئيسية في المشهد.

- ثاني مهمة هي الجوكر، وهي النقيض التام للأولى، واقعها خيالي يختلقه بنفسه من معارك وجيوش،... وكل الشخصيات الباقية عليها الامتثال للواقع السحري الذي يخلقه. يمكنه لعب دور حتى الحلول مكان الـ protagoniste. وعليه أن يبقى واعياً لرؤية الكاتب، للمبادئ ، والوسائل والأهداف، لكن حين يؤدي دوراً ما عليه أن يحد وعيه بالشخصية فقط، يقود اللعبة المسرحية، يحلِّل النص، يقدِّم هذا التحليل للجمهور في مونولوج، يحدِّد الفعل في زاوية واحدة، يعرض وجهة نظر الكاتب والمعدّ. والجوكر هو الشخصية الأقرب إلى الناس منها إلى الرواية، لذلك يتمُّ إبعاده عن باقي الشخصيات ليتقرَّب أكثر من الجمهور.

"الجوكر شخصية تقوم بإدارة اللعبة على المسرح، وتلعب دور المنشِّط. والجوكر هو شخصيَّة متغيِّرة يمكن أن تلعب أدواراً مختلفة، ووظيفتها في العرض هي تحريض النقاش، وتعديل مسار اللعبة حسب ردود الأفعال وحسب المستجدَّات، بالإضافة إلى القدرة على تغيير المعطيات للإفلات من الرقابة"[1].

والجوكر هو الشخصيَّة المحورية في مسرح كهذا، فهي يجب أن تكون على قدر كبير من القدرة الجسدية والتمثيلية، وعلى قدر أكبر من الأهميّة من حيث المستوى الفكري والثقافي، إذ يجب أن تتمتَّع بمرونة فكرية وسرعة بديهة عالية جداً.

1- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص.451

أما باقـي الممثّـلين فعددهـم غـير محـدود وينقسـمون إلى كورسـين deutérogoniste وantagoniste؛ ممثلـو الكـورس الأول أو الجيِّدون، ويمكنهم تأدية أي دور مسـاعد للـ protagoniste أو الأدوار التـي تـبرز الفكرة الرئيسـية؛ أما كورس السـيئين، فهـم ممثلـون يلعبـون أدوار الأخصـام[1].

وأخـيراً نجد الأوركسـترا (غيتار، مزمـار، batterie)، التي تجيـد الغناء إضافة إلى العـزف.

تركيبـة الجوكـر الَّتـي تتَّخـذ شـكل المحاكمـة، تفـترض تقسـيم العـرض إلى سـبعة أقسـام:

- **المقدمة:** قد تكون أغنية، مشهداً أو نصّاً يلقى.

- **الـشرح:** يجـب أن يحـدث قطيعة في سـياق الحـدث وتتابعه، يقولـه الجوكر نثراً كما لـو كان يلقي محاضرة.

- **الحلقـات:** يقسـم العـرض إلى حلقـات تحتـوي عـلى مشـاهد مترابطـة إلى حـد مـا فيـما بينها.

- **المشـاهد:** المشـهد متكامـل عـلى شـكل حـوار، أغنية أو قـراءة حوار، شـعر، قصة أو وثيقـة قـد تثير الجـدل حولها.

- **التعليقـات :** تربـط بـين المشـاهد تعليقات مـن الأفضل أن تكون مقفـاة، مغناة من الأوركسـترا، قـد تصف الحقبة أو مـكان الحدث.

- **المقابـلات :** ليـس لهـا بنيـة محـدَّدة كونهـا تتـماشى وحاجـات العـرض، وفي كل مـرَّة نضطـر إلى كشـف الوجـه المخفـي للشـخصية، يوقـف الجوكـر العـرض مؤقّتـاً لـكي تتمكـن الشـخصية مـن التعبـير عـن ذاتهـا مـن وجهـة نظرهـا الخاصـة طبعـاً، ثـم السـماح بعدهـا للجمهـور بطـرح أسـئلتهم محاوريـن.

1 -BOAL Augusto: Théâtre de l'Opprimé م.س.، ص. 70

- **التحريـض :** يتوجّـه الجوكـر إلى الجمهـور حسـب الموضـوع المطروح بنـص أو أغنية أو الإثنـين معـاً دافعـاً إياهم نحـو الفعل.

هـذه التركيبـة لا تتغير، وفي نفـس الوقـت لا تنفـي إمكانية التحـرك بليونة داخلهـا بنـاءً لمـا يفرضـه النـصّ، أمـا في الأسـلوب فيمكـن إحـلال الفـوضى الجماليـة بحيـث نسـتخدم مشـهداً تعبيريـاً ثم آخـر واقعياً أو رمزيـاً أو سـوريالياً، كل الأنواع في تـصرف الكاتـب ليسـتخدمها في المـكان المناسـب، وأيّ قطيعـة في المـسرح تعمـل على إيقـاظ الوعـي، والمشـاهد يكـون سـعيداً بالتغـيرات المفاجئـة.

هـذه التركيبـة أيضـاً تهـدف إلى كـسر المُسـلّمات المسرحيـة الّتـي باتـت تكبِّـل الحريـة الخلّاقـة. والمسـلّمات هـي عـادات ولـدت، وهـي ليسـت بحـد ذاتهـا سـيئة أو جيـدة، فالمـسرح الطبيعـي التقليـدي مثـلاً كان عـلى قـدر مـن الفائـدة في أوقـات وظـروف معينـة، وكان الجوكـر يفاجـىء الواقـع الـذي جمدتـه الأسـاليب الماضيـة، مسـتخدماً القنـاع، أي التصرفات المبرمجـة للحياة، لأنماط التفكـير، الحديث، التشـوُّهات التـي تخلقهـا المهـن، حتـى علاقاتنـا اليوميـة مشـوَّهة، لكنّها تشـكّل قناع الشـخصية.

الممثّل في المسرح التفاعلي :

يتطلّـب المـسرح التفاعـلي نوعـاً مختلفـاً أو متقدمـاً مـن الممثّـل، فهـو، بالإضافـة إلى مهاراتـه في الأداء، لا بـد وأن يتمتَّـع بثقافـة عاليـة، تخوِّلـه مقاربة الكثير مـن المواضيـع بحكمـة بنَّـاءة؛ و"يتطلـب العمـل في مـسرح المضطهـد ممثـلاً مدرّبـاً عاليـاً، خلافـاً لمـا يوحـي بـه الطابـع الإرتجـالي لـلأداء؛ ذلـك أنَّ القـدرة عـلى الإرتجـال يجـب أن يقابـل بمهـارة عاليـة في الأداء"[1].

1- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص. 452

الممثّل في المسرح التفاعلي يقسم إلى ثلاثة مستويات:

- **الجوكر:** وهو الشخصيَّة الّتي تدخل وتخرج من الإيهام وتدير اللّعبة المسرحية بحيث تكسر التماهي، حين ترى ذلك مناسباً لتعود وتُدخل المشاهد في اللّعبة من جديد؛ وهي شخصيَّة تدعو إلى السؤال حول خلفيّتها ومهاراتها التمثيلية والفكرية.

- **الممثّل**: الّذي يؤدّي المشهد، وهو يعتمد الإيهام، ويؤدّي دوره بحسب بوال حسب تعاليم ستانيسلافسكي.

- **أخيراً المشاهد:** الّذي لم يعد يقتصر دوره على المشاهدة فقط، بل هو يتطلّب تسمية جديدة كونه بات يتناوب الأدوار بين المشاهدة من جهة، ومن جهة ثانية نجده في وقت معيَّن ولمدة محدَّدة من خلال مشاركته في اللعبة المسرحية يتحوّل هو الآخر إلى ممثل، ويتلقّى التدريب؛ من خلال ألعاب الثِّقة التي تخلق مساحة من الحريَّة، فتشكِّل المدخل والدافع للتدخل في المشاهد التي تليها.

ما بعد بوال :

إنَّ المسرح التفاعلي في العالم أجمع، بعد بوال، لا يزال يُستخدم بشكل كبير، سواء داخل السجون، أو في المدارس، أو في الجمعيات، أو الجامعات بشتّى اختصاصاتها حتّى العلمية منها، والهدف هو تقوية شخصية الطالب أو التلميذ الجامعي بشكل يمكنه من التعبير عن معلوماته العلمية براحة دون خوف أو قلق. وفي هذا الاتجاه سوف نتوقف عند تجربة جوناثان فوكس ومسرح إعادة العرض الــ playback، كونها انبثاقاً تميَّز بطابع خاص ومميَّز.

مسرح إعادة العرض Playback theater[1]**:**

بـدأ هـذا النـوع عـام 1975 في قسـم المـسرح بجامعـة هارفـرد مـع جوناثـان فوكـس، الّـذي ابتكـر مسرحاً ديناميكياً ومعاصراً يقوم على أسـس الطّقـوس والحكاية، والمـسرح الإرتجـالي وأبحـاث باولـو فريري حول الاضطهـاد في التربية، وقـد انتشر هذا النـوع في الخمـس مـع 70 فرقـة تضـم مئتـي عضوٍ في سـتة وعشريـن بلداً.

مبـادئ هـذه التقنيـة : تقـوم هـذه التقنيـة عـلى أن يخـبر أفـراد مـن الجمهـور قصصـاً حصلـت معهـم، ويـؤدّي هذه القصـص ممثلـون يرافقهم عـازف بشـكل إرتجـالي، إنَّـه مـسرح تفاعـلي قريب مـن النـاس، يحصل فيه تبـادل بـين الجمهـور والممثّلـين، ويقـوم ببنـاء هـذا التواصـل مديـر اللعبـة، الـذي يتـولى دعـوة المشـاهدين الى مشـاركة لحظات مـن حياتهـم الخاصة، مشـاعرهم وقصصهـم مـع الباقـين، مـن خـلال سرد قصـص حديثـة، قديمـة، قصـيرة أو طويلـة؛ وكل قصّـة هـي فريدة مـن نوعها، يتـم إخبارها كي يضيء هـذا المـسرح عـلى إنسـانيتها وانتمائهـا الكـوني بشـكل طريـف وحسـاس.

قواعـد اللعبـة : تحـدد قواعـد اللعبة في هـذا النوع من المـسرح على تواجد مجموعـة أشـخاص في غرفـة، صالـة أو مـسرح، أمامهـم ثلاثـة أو خمسـة ممثلـين جالسـون عـلى مكعبـات، بينما يجلـس أيضاً عازف خلـف مجموعة آلات موسـيقية متنوعـة، إضافـة إلى مديـر للّعبـة يسـاعد مـن يرغـب مـن الجمهـور عـلى إخبـار قصَّته الخاصة؛ يقـوم بعدها الممثّلـون بتمثيل القصَّة، مسـتخدمين وسـائل الطقـس الخـاص بهـذا المـسرح مـن حركـة، موسـيقى ولغـة، ويحتـوي العـرض عـلى أشـكال قصـيرة تهـدف إلى خلـق تواصـل بـين القصـص ووجهـات النظـر والانطباعـات عـلى اختلافهـا؛ هـذه الأشـكال تسـمح لأكـبر عـدد مـن المشـاركين أن يحـكي قصّتـه ويراهـا تُمثَّـلُ أمامـه،

1- http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Uschi.pdf

بينـما رحابـة مديـر اللعبـة تسـاعد المشـاهد عـلى إخبـار القصَّـة، وتشـكيل "نصِّـه" وتوزيـع الأدوار بنفسـه عـلى الممثّـلين، الّذين سـيعملون عـلى إبراز المشـاعر والعنـاصر المحوريـة في نصِّـه.

المسرح في التربية :

في لبنـان هنـاك قسـم تمثيـل في معهـد الفنـون هدفـه تخريـج ممثلـين ومخرجـين مسرحيـين وسـمعيين بصري. وهنـاك أيضاً اختصاص المـسرح بهدف التربية كونهـا باتـت مـادة تـدرس في المـدارس لكافـة الصفـوف. والهـدف منهـا هـو تطويـر شـخصية الطالـب، تحفيـزه عـلى الاختبار وتحـدي قدراته الذاتية من أجـل تمكينه من بنـاء شـخصية خلاقـة عـلى قـدر كبير مـن الليونـة والـذكاء الاجتماعـي، والقـدرة على التكيـف والتعامـل مـع مختلـف الظـروف الحياتيـة.

المشـكلة الأساسـية ليسـت في خريجـي المـسرح التربوي كون هـؤلاء مدربين عـلى اسـتخدام المـسرح لأهـداف تربويـة، لكـن المشـكلة تقـع مـن جهة حـين يتحول طلاب معهـد الفنـون، وبسـبب النقص في مجالات العمـل، الى تعليم المـادة وهم غير مؤهلـين لاختصـاص التربيـة. والمشـكلة الأكبر هـي في اختصار مدراء المـدارس لأهداف هـذه المـادة بالعـرض المسرحـي في نهايـة العـام، وهـذا مـا يحـوّل المـادة عـن هدفهـا الرئيـسي ولتصبـح أداة عـرض ليـس إلا بـدلاً مـن أن تعمل عـلى شـخصية الطالب من الأعماق.

رغـم أن وزارة التربيـة تضـع إرشـادات خاصـة بمـدرّس مـادة المـسرح، وهي تحـدد بشـكل واضـح مهمـة وهدف هـذه المادة كوسـيلة لتطويـر شـخصية الطالب. إلا أن الـشرخ كبـير بـين النظرية والتطبيق في المدارس. والسـبب يكمـن في عدم اطلاع المـدراء مـن جهـة والمدرسـين مـن جهـة ثانيـة عـلى أي مـن هـذه الإرشـادات. وهـذا دليـل ليـس فقـط عـلى جهـل المسـؤولين حـول هـذه المـادة، بـل عـلى اعتبارهـا مادة

درجـة ثانيـة أو ثالثـة، فهـي موجـودة للترفيـه ولا تحمـل أي أبعاد تحويليـة، علاجية، تربويـة أخـرى مـن وجهـة نظرهم.

المسرح في المؤسسات الأهلية :

انتـشر المـسرح في الفـترة الأخـيرة في المؤسسـات الأهليـة اللبنانيـة بشـكل واسـع جـداً، نظـراً لتهافـت الجمعيـات عـلى اسـتخدامه أكان لتدريـب أعضائهـا على مسرحيـات تكـون بالدرجة الأولى هادفـة للتوعية على مواضيع اجتماعية، أو كوسـيلة للتدريـب عـلى مبـادئ اجتماعيـة لا يكـون الهـدف منها العـرض المسرحي بـل إيصال الرسـالة للمشـاركين لكـن بشـكل سـلس بعيداً عـن التعليـم النظـري الجاف.

تقـوم الجمعيـات والمؤسسـات الأهليـة بـدورات لمشـاركين مـن مختلـف البلـدان العربيـة لتدريـب مدربين أو ناشـطين حـول مواضيع اجتماعيـة مختلفة منها السـلام واللاعنـف، تمكـين المـرأة وتوعيتهـا عـلى حقوقهـا، موضـوع تربيـة الأطفـال والعلاقـة بـين الأهـل وأولادهـم، حـل النزاعـات، المخـدرات... وغيرهـا مـن المواضيـع المحـددة التـي باتـت الجمعيـات اليـوم تبحـث عـن أسـاليب أكـثر متعـة وسلاسـة لتوعيـة المشـاركين عليهـا بعيـداً عـن التعليـم النظـري الجـاف. تماريـن الثقـة وكـسر الجليـد هـي الأكـثر اسـتخداماً في هـذه التدريبـات، أمـا التماريـن المسرحيـة الباقيـة المسـتخدمة فهـي ليسـت مجانيـة بـل يجـب أن يحمـل كل تمريـن هدفـاً يصـب في الهـدف الرئيـسي للتدريـب.

لكن المشـكلة تكمن في أن طلب هذه الجمعيات لمن تسـميهم بالمنشـطين أحيانـاً أو المدربـين أو المسرحيـين، يتركـز عـلى اختصاصيـين بمجـال المـسرح. وكون هذا المجـال لا يـدرب عـلى العمـل الاجتماعـي بـل أن التدريـب فيـه يتـم عـلى الجماليات المسرحيـة بهـدف العرض بشـكل أسـاسي. من هنا نجـد الأخطاء تقع ويكـون ضحيتها المشارك.

نخلص مما ذكرنا إلى أن العلاقة بين المسرح والعلاج هي علاقة وطيدة منذ بداية المجالين، وإن اختلفت الدرجات بحسب العصور والنزعة المسيطرة للعصر. لكن الواضح في كل التجارب التي ذكرنا أن العلاقة بين الطرفين لم تكن يوماً متوازنة بحيث لا يسيطر أي منهما على الآخر. بل أنها كانت تتراوح بين انصهار أحدهما داخل هوية الآخر، أو كردة فعل تحررية كنا نجد نفوراً لا بل رفضاً قاطعاً لا يعبر إلا عن تأكيد متمرد على الهوية وتحقيق للذات على حساب الآخر كما حصل في النظريات التي تحول الممثّل إلى دمية كبيرة.

القسـم الثاني: بين التدريب المسرحي والعلاج

«بعضنا كالحبر وبعضنا كالورق.

فلولا سواد بعضنا لكان البياض أصم.

ولولا بياض بعضنا لكان السواد أعمى.» [1]

إن المـسرح العلاجـي هـو التقـاء لمجالـين مختلفـين، وبالتـالي فـإن مقاربتـه لا يمكـن ان تحصـل مـن وجهـة نظـر واحـدة كـما هـي الحـال اليـوم، حيـث نجـد هنـاك منهجـاً واضحـاً لهـذا الاختصـاص قـام بتحضـيره علـماء النفـس وحدهـم بمـا يتناسـب وأهدافهـم العلاجيـة البحتة. بينـما مقاربته من جهة المسرح وسّـعت حدود اسـتخدامه لتطـال مختلـف المجـالات لكـن دون وضـع أسـس ومنهجيـة محـددة. وبنـاءً عـلى ذلـك، فـإن الرؤيـة الأنسـب قـد تكـون برأينـا مـن خـلال العبرمناهجيـة Transdisciplinarite.

لا بـد لأي لقـاء حقيقـي بـين طرفـين متناقضـين أن يحصـل داخل ما يُسـمى بالبعـد الثالـث، وهـو بعـد يرتقـي بالأضـداد فينتـج عنـه نـوعٌ مـن التواصـل. هـذا التواصـل قـد يكـون بلغـة العنـف عن طريـق التقاتل المسـتمر بين الطرفـين، أو يمكن أن يحصـل بشـكل أكـثر سلاسـة فيقـوم بإغنـاء كلا الطرفـين ويشـكل لـولادة جديـدة. وإيجـاد مقومـات تسـاعد على بلـوغ نوعية أفضل مـن التواصل: الكلام، لغة الجسـد.

1- جبران خليل جبران: المجنون، تعريب الأرشمندريت أنطونيوس بشير، المجموعة الكاملة، دار صادر ودار بيروت، بيروت 1964، ص.157

وأول لقـاء بـين متناقضـين يكـون مـن خـلال لقـاء صـادق مـع الـذات أولاً، وإيجـاد الطريقـة التـي يعـي فيهـا المشـارك الفـرق بـين الأدوار الحياتيـة التـي يؤديها والتـي هـي وليـدة الأنـا EGO وبـين ذاتـه الحقـة. في الفقـرة المسرحيـة يمـر المشـارك بتجربـة ارتـداء الأقنعـة وتعدد الشـخصيات، هـذه التعددية في الوجوه هـي ما سـيبرز فكـرة الأنـا في مقابـل الذات Self التـي هي من اختصاص المعالـج في الفقرة العلاجية.

الدوافع إلى اقتراح تطبيقي جديد:

- شـاركت فتـاة في دورة تدريبيـة مسرحيـة أرادهـا المعـد، وهـو أسـتاذ متخصـص في مـادة المـسرح، التـي كانـت علاجيـة بالدرجـة الأولى. المعـد كان يعلـم أن الفتـاة تعرضـت في طفولتهـا لتحـرش جنـسي فـأراد تحريرها من المشـكلة. خلت الجلسـات الأولى والثانيـة مـن تماريـن التحميـة والمـرح وحـل جـو مـن التشـنج المرافـق للجديـة التامـة. والمعـد ينتمي لهـذه المدرسـة، في الجلسـة الثالثة طلب المـدرب مـن الفتـاة ومعهـا شـاب إرتجـال مشـهد شـخصياته قـرود في مختلـف المواقـف، اكتشـاف الغابـة، البحـث عـن الطعـام،... إلى أن وصـل إلى التـزاوج فطلـب مـن الشـاب تمثيـل القرد في حالـة الإثارة عنـد رؤيته القـردة، وراح يدفع بـه إلى بلـوغ التعبـير عـن غرائـزه الحيوانية بحرية، فاندمج الشـاب بـدوره وراح يقفـز حـول الفتـاة ويصـدر أصواتـاً بدائية وحشـية.

تقوقعـت الفتـاة عـلى نفسـها على شـكل الجنـين إلا أنه راح يسـتعمل قوته الجسـدية لتتواصـل معـه، نظـرت الفتـاة إلى المـدرب الـذي يمثـل الأب هنـا طلباً للحمايـة لكنهـا وجـدت عـلى وجهـه علامـات الاستحسـان فلقـد تخطـى المشـهد توقعاتـه وبلـغ أهدافـه. أخـذت الفتـاة بالبـكاء والـصراخ، وانسـحبت مـما كان يفـترض أنـه لعبـة لكنـه كان أشـد البعـد عـن اللعـب ولم تعد لمتابعـة الـدورة. أما

تبعـات الخطـأ فكانـت أن الفتـاة اتصلـت بالمـدرب لتطلـب تفسـيراً لسـماحه بحـدوث هكـذا أمـر بالرغـم مـن معرفتـه السـابقة لمشـكلتها وقد كانـت تتوقع اعترافـه بالخطـأ، فـكان رد المـدرب أنه رأى الشـاب يمثل بطريقة رائعة فلم يشـأ إيقافـه، ردٌّ اعتبرتـه الفتـاة اسـتخفافاً بقدراتهـا العقليـة مـما زاد الأمـر تعقيـداً ورسـخ لديهـا فكـرة أن الخطـر يـأتي مـن المقربين.

- شـاركت فتـاة تعـاني مـن ضعـف الثقـة بالنفـس في دورة متخصصـة بالمـسرح العلاجـي. المدربـة متخصصـة بالمـسرح وفي مرحلـة تطويـر قدراتهـا العلاجيـة التـي لم تكـن قـد اكتملـت بعـد حينهـا، لم تتـوان المدربـة عـن الدفـع بالفتـاة أمـام المجموعـة معتقـدة أنهـا تسـاعدها على تخطـي عزلتها مسـتخدمة عبارات كــ "أنـت خجولـة جـداً شـاركي أكـثر"، " لقـد فشـلت في اللعبـة لأنـك تريديـن الفشـل"، "تتحدثـين عـن الكبريـاء ومـا نـراه في التمريـن يعـبر أنـك أنـت تعانين مـن هـذه المشـكلة"، وغيرهـا مـن التعليقات التي وضعـت الفتاة محـط الأنظار ومنهـم مـن كان يملـك مـن حـس الاندفـاع مـا يكفـي ليدفـع بهـا إلى المشـاركة، الأمـر الـذي فسرتـه الفتـاة كشـفقة فكانـت النتيجـة أن انغلقـت الفتـاة في عزلة تامة، انفصلت كلياً عن المجموعة ولم تعد تشارك في التمارين.

- معلمـة مـادة مسرح تسـتخدم المسرح العلاجي لمسـاعدة الطـلاب على تخطي المشـاكل اليوميـة في المدرسـة أو البيـت. في أول لقـاء لهـا مـع صـف البكالوريـا طرحـت المعلمـة فكـرة الــ théâtre-Forum وسـألت مـن يـود أن يخـبر قصـة شـعر فيهـا بالظلـم ولم يسـتطع التعبـير عـن حقه؟ سـؤال كانـت تتوقـع الإجابة عليـه بقصـص مـن نـوع القمع الذي يمـارس عليهم من الأهل أو المدرسـة إلا أنها فوجئـت بفتـاة ترفـع يدهـا وتروي قصـة تعرضهـا لمحاولـة اغتصاب.

عملـت المعلمـة عـلى القصـة نتيجـة اعتقادهـا أن الأمـر يقـع عـلى عاتقهـا ولاختـلاط الأدوار وحـدود صلاحياتهـا في ذهنهـا. لحسـن حظ الفتـاة كان الصف

جـد متعـاون ومتماسـك لحمايتهـا فانتهى الموضـوع بتعليق من الفتـاة فيما بعد أنهـا تتمنـى لـو كل الحصـص تتحـول إلى مـسرح مـما يـدل عـلى ارتياحهـا. لكـن المعلمـة تعلـم أن الحـظ قـد لا يكـون حليفهـا في كل مـرة، وأي تجربـة مـن هذا النـوع في المسـتقبل لا بـد وأن تسـلم لاختصـاصي في هـذا المجـال.

ـ أسـتاذ مـسرح في الصفـوف الثانويـة كان يحـضر لمسرحيـة مـع طلابـه قائمـة في الأسـاس عـلى إرتجـال يثبـت فيما بعـد ليتحول إلى عمـل يعرض في نهاية السـنة. في بدايـة التدريبـات حـضرت طالبـة تتخصـص في المـسرح كمتدربـة لـكي تتمكن مـن التعليـم المسرحـي في المـدارس. خـلال التحضـير كانـت تجلـس عـلى المسرح فتـاة مـن التلامـذة الممثّلات بشـكل إذا مـا نظرنا إليه بنظـرة مسرحية صرفة نراه متراخيـاً بعـض الـشيء، فما كان مـن المتدربة الآتيـة من اختصاص المـسرح إلا أن ذكـرت الأمـر للفتـاة طالبـة منهـا أن تجعـل الظهر مسـتقيماً والأكتاف مشـدودة والنظـرة ثاقبـة...، فكانـت النتيجـة أن الفتـاة تشـنجت طـوال التدريـب وهـي تركـز انتباههـا عـلى الشـكل الخارجـي بينما المطلـوب هو العكـس تماماً.

استـدرك الأسـتاذ الأمـر فقـال للفتـاة أنـه يفضـل جلسـتها التـي اختارتها في البدايـة فهـي تبـدو أكـثر طبيعية وراحـة، فتنفسـت الفتـاة بارتياح مع ابتسـامة وتابعـت التدريـب باسـترخاء. المفتـاح إذاً يكمـن في تحديـد الهـدف، والهـدف هنـا لم يكـن المشـاهد والجماليـات الخاصـة به، بـل كان الفتـاة بالدرجـة الأولى، والحـرص عـلى بلـوغ هـذا الهـدف قـد يقـود إلى الحـذف أو الزيـادة أو السـماح ببعـض الأمـور التـي قـد يرفضهـا الإعـداد التقليـدي الهـادف إلى العـرض.

نسـتخلص مـن هـذه النـماذج المزعجـة أن نظرتنـا إلى كيفيـة التعامـل مـع المشـاركين الذيـن يمنحوننا ثقتهم واضعـين ذاتهم موضع اختبار يجب أن لا يكون تعاطينـا معهـم فعـلاً كـمادة أو وسـيلة لإبـراز تفوقنـا الـذي حُكم عليـه بالموت

حتـى قبـل ولادتـه. ونسـتخلص أن لا وجـود لعلاقـة عنـد وجـود مسـتويات أو نظـرة فوقيـة كالتـي يسـتخدمها العالِـم مـع المـواد الكيميائيـة. لـذا لا بـد مـن نظـرة داخليـة مـن الإصغـاء، وأهـم مـن ذلـك الامتنـاع عـن إصـدار الأحـكام لأن هـؤلاء المتدربـين يكونـون قـد سـئموا الأحـكام، لذلـك هـم معنـا اليـوم في التدريبـات، وسـئموا النصائـح لمـا يجـب أن يفعلـوه ومـا لا يجـب فعلـه، لذلـك أتـوا إلى اللعـب لـكي يختـبروا بأنفسـهم ويعيشـوا تجاربهـم ويسـتخلصوا منها لا ليطبقـوا اسـتخلاصات حيـاة غيرهـم كـما لـو كانـت شرائـع إلهيـة. فالتعامـل مع الانسـان شـديد الدقـة والخطـورة، فـأي خلـل بالثقـة يُسـقط كل مـا قـد بُنـي، فكيـف إذا جـاء هـذا الخلـل حتـى قبـل أي بنـاء.

البعد الثالث في المسرح العلاجي:

"لو جلست على السحابة لما رأيت الحدّ الفاصل بين بلاد وبلاد

ولا الحجر الفاصل بين حقل وحقل.

ولكن يا للأسف إنك لا تستطيع أن تجلس على السحابة."[1]

يعطـي المعجـم المسرحـي عـدة تعريفـات للمـسرح منها مـا يتعلّـق بالنص أو المـكان أو الأنـواع المسرحيـة وغيرهـا، و"تُسـتخدم كلمة المسرح للدلالة على شـكل مـن أشـكال الفرجـة قوامـه المؤدي/الممثّـل مـن جهـة، والمتفـرّج مـن جهـة أخـرى"[2]. كذلـك الأمـر بالنسـبة للعـلاج القائـم على لعبة مرآة بـين المعالج والمريـض. لكن كيف

1- جبران خليل جبران: المجنون، تعريب الأرشمندريت أنطونيوس بشير، المجموعة الكاملة، دار صادر ودار بيروت، بيروت 1964، ص.197 - 198

2- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص.422

يتم هذا اللقاء بين الطرفين في كلا الحالتين؟ هذا ما نود تسميته بالبعد الثالث.

البعد الثالث هو تسمية تدل على المساحة الفاصلة التي تقع بين أي طرفين تربطهما علاقة ما: علاقة الذات بالـ persona أو الأدوار، علاقة المشارك مع المشارك الآخر، علاقة مشاهد بممثل يتناوبان الأدوار، وصولاً إلى علاقة المسرح بالعلاج. ميزة هذا البعد أنه يقع على مستوى آخر من الطرفين، إذ لا يتكوّن من أي منهما بل من الاثنين معاً عبر عمليّة ارتقاء تضعه على مستوى آخر من الواقع، "العلاقة هي القدرة على ارتقاء الشرخ ما بين الانصهار والانفصال إلى حل متوسط يعتبر الذات في الوقت ذاته منفصلة ومتحدة مع الآخرين، يمكن عندها أن يتعرف أحد الطرفين إلى أدواره الداخلة في الآخر، والعكس صحيح. ويختبر كل طرف الاقتراب والابتعاد دون خوف فقدان الذات في هذه العملية"[1].

الازدواجية والتناقضات هي المبدأ الذي يقوم عليه الكون، والأمثلة لا تنتهي بين ليل ونهار، ولادة وموت، صيف وشتاء،... "وآثار الازدواجية هي التي تعود إلى البدائية في كل مكان، إلى التجمع بحسب الأجناس الذكور والإناث حيث التناوب والتعاون يحافظ على إيقاع الحياة"[2]. التناقضات إذاً تقوم على التنافر والعلاقة بينهما بحسب المؤرخ يوهان هويزنغا (1872-1945) Johan Huizinga تقوم عبر التناوب أو التعاون، التناوب هو اتخاذ مساحة أو زمن للوجود مختلف عن مساحة وزمن الآخر يعبر عن نفسه داخلهما دون أن يلتقي هذا الآخر، اما التعاون فهو الإلتقاء مع هذا الآخر والعمل على مشروع مشترك يختلف عن كليهما، ففي كلا الحالتين إذاً يبقى كلٌّ منهما على حاله إذ لا تفاعل بينهما يغير من طبيعة الاثنين معاً.

إن البحث عن علاقة بين المتناقضات يجب أن يتم على مستوى يستطيع استيعاب الاثنين معاً كونه مكوناً من طبيعتيهما معاً. وعليه لا يمكن للأضداد أن

1 - Pitruzella Salvo: Introduction to Dramatherapy, person and Threshold, Brunner-Routledge, p.76

2 - Huizinga Johan: Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du Jeu, Tel Gallimard, Paris 1951, p.84

تلتقـي دون أي صراع بينهـما[1].

ولتطبيـق نظريـة البعـد الثالـث عـلى موقفين متناقضـين من العلاقـة، تقول المدربـة عـلى المسرح العلاجي من خـلال الأقنعـة Laura Sheleen "إذا ما أردت بناء علاقـة مـع الآخـر مـن فاعـل إلى فاعـل، يجـب وقبـل أي شيء أن أوجـد، أن أكـون"[2]. مقابـل مـا يقولـه مـدرب آخـر هـو Salvo Pitruzella "لـكي نوجـد ونحـدد أنفسـنا كأفـراد نحـن بحاجـة إلى مـرآة، أسـتمد التأكيـد عـلى وجـودي مـن الآخـر الـذي هـو أنا"[3].

إن البعـد الثالـث بـين هذيـن القولـين يتعلـق بالمسـافة، وهـي المسـاحة اللازمـة لـكي تبقـى العلاقـة مـع الآخر قائمـة، فإمـا بالمقاربة مـع الحفاظ على مسـافة تـؤدي إلى العيـش المريـح وإمـا إلى الانعـزال المـؤدي إلى تجلـد المشـاعر.

وجـود الآخـر هـو ضرورة في حياتنـا إذ لا حيـاة إلا تلـك القائمـة عـلى صلـة الوصـل التـي تربـط الأنـا بالآخـر، لكـن هـذه العلاقـة مـع الآخـر عـلى قـدر كبـير من الدقـة حيـث أن المسـافة البعيـدة تلغيها فتغدو العلاقـات مجـرد أدوار خالية من أي حيـاة وتدمـر أي إمكانيـة للتفاعـل معه، "بينما المسـافة القريبة تلغـي الحدود حيث يحـدد الإنسـان ذاتـه مـن خـلال مشـاعر وتصرفـات الآخريـن"[4].

إن محتـوى هـذا البعـد في بدايـة اللقـاء يعتبر مسـاحة خاليـة، إلا انه يمتلئ تدريجيـاً بمـا يضعـه كلٌّ مـن الطرفين بداخلـه. للمحافظة على نوعيـة علاقة جيدة مع الآخـر، يجـب الانتبـاه إلى مـا نسـقط بداخـل البعـد الثالـث الواقـع بيننا، و"مسـاحة العلاقـة بـين شـخصين تمـر عـبر العديـد مـن الإسـقاطات الشـخصية، وهـذه مسـاحة

1 - Jung Carl Gustave: l'âme et la vie, Buchet/Chastel, paris 1963, p.270

2 - Sheleen Laura: Théâtre pour devenir …autre, Epi,Paris 1983, p.93

3 - Pitruzella Salvo: Introduction to Dramatherapy, person and Threshold, Brunner-Routledge, p.43

4 - Collective: the Handbook of Dramatherapy, Routeledge, 1994, p.85

خاصتهـا تكمـن في ميزتها المزدوجة بين الشـخصي والموضوعـي Subjectif-Objectif، حيـث يجـب التخلـص من فكـرة الحياة القائمـة على التجـارب الخارجيـة أو الداخلية فقـط ودخـول حقـل وسـطي بداخلـه يحـدث القسـط الأكـبر مـن التحـوّل"[1]. وهـذا التحـول الانتقـالي كمسـاحة انتقاليـة مثـلاً تسـمح للطفـل بالانتقـال مـن الاتحـاد مع الأم إلى تكويـن شـخصية منفصلـة عنهـا.

البعـد الثالـث إذاً هـو مكان يسـتوعب التناقضـات كونه مكوّنـاً من كليهما، والإسـقاطات الشـخصية والتعبـير عـن الـذات لـكل طـرف عـبر الاختـلاف بينهـما هو ضرورة لمـلء هـذا البعـد، أمـا كل محاولـة لسـيطرة طـرف عـلى الآخر فتحصـل خارج هـذا البعـد وبالتالي تنفـي وجود العلاقـة والتواصل، "والطرف الأقوى يسـتخدم الآخر الأضعـف كأداة لرغبـات خاصة...هكـذا علاقـة تشـوّه التواصـل: فالفرد فيهـا لا يوجد إلا في غيـاب الآخر"[2].

النقطـة الأخـيرة لمـا يمكـن أن يحتويـه البعد الثالـث هي موضـوع التوقعات، فغالبـاً مـا نحـاول البحـث عـن مثال موجـود في خيالنا لما يجـب أن يكون عليـه الطرف الآخـر، وهـو أمر شـديد الخطـورة كوننا ننفي على هـذا الأخير الحق بـأن يوجد ويكون مقبـولاً عـلى حقيقتـه، ونتوقـع منـه التـصرف بحسـب الصـورة التـي نكوّنها عنـه. هذا الأمـر نجـده شـائعاً في العلاقـات الزوجية حيث وبعد فترة نسـمع أحد الزوجين يشـتكي أن زوجتـه مثـلاً "لم تكـن هكـذا". وبالحقيقـة هـي لم تتغـير بل لربمـا كانت تحـاول أن تـؤدي دور الفتـاة التـي في أحلامـه لفـترة ثـم مـا لبثـت أن ملّـت الدور.

البعـد الثالـث في العلاقـة يجـب أن يحمل نظـرة جديدة تكتشـف الآخر لأول مـرة، فـلا تبحـث عن قديـم داخل الجديد ولا تتوقـع جديداً داخل القديـم، بل هـي تقع

---

1 - Shwartz-Salant Nathan: the Mystery of Human Relationship: Alchemy and the Transformation of the Self, Routledge, 1998, p.5

2 - Minet J. Serge: du Divan à la Scène, dans quelle Pièce je joue ?, Mardaga, Belgique 2006, p.84

عـلى بعـد يحتـوي الاثنـين معـاً دون أن يفقد أي منهـما الهوية ، كأن يظهـر شيء ما لا ينسـب إلى أحـد الطرفـين إنمـا هـو شيء ناتج عـن اثنين شـاركا في خلقه حيـث يتحول الأنـا والأنـت إلى نحـن[1].

التواصل داخل البعد الثالث :

الكلام :

أول تجسـيد للمسـاحة التواصليـة القائمـة عـلى البعـد الثالـث للعلاقـة مـع الآخـر تتـم عـبر الـكلام. فالأفـكار والصـور الداخليـة تبحـث عـن تحقيـق ذاتهـا عـبر أشـكال ماديـة، وأحـد هـذه الأشـكال هـو اللغـة. فـإذا كان الهـدف مـن الـكلام هـو التملـك أو السـيطرة عـلى الآخـر لتحـوّل إلى اضطهاد، امـا إذا ما كان يهـدف إلى خلق شراكـة وعلاقـة حقيقيـة مـع الآخـر يتحـوّل إلى عمليـة خلـقٍ تحـرر الفرد مـن العزلة وتفتـح عـلى كل مجـالات التغيـير، ذلك يجب وعي الأهـداف التي غالباً مـا تكون غير واعيـة، وتعديلهـا إذا مـا توجـب الأمـر.

لكـن المشـكلة ليسـت بالأهـداف وإنمـا في الإرسـال والتلقـي، ففـي اتخـاذ الأفـكار والصـور الداخليـة شـكلاً خارجياً تأتي محملة بمشـاعر، خلفيـة، ثقافة وطريقة تفكـير المرسِـل ليتلقاهـا الآخـر بطريقتـه الخاصـة، ويفسرهـا كـما يقتضيـه تفكـيره فيعتقـد كل إنسـان وبصـدق أنـه عـلى حـق، أو أنـه يتفق مـع الآخر في حـوار غامض. ويعتقـد نيكولسـكو أن الحـل يكمـن في تركيـب لغـة جديـدة أكثر دقة ويقـترح اللغة العلميـة القائمـة عـلى الأرقـام كنمـوذج محتمـل لهـذه اللغـة.

اللغـة العلميـة قـد تكـون أكـثر دقـة لكنهـا بالتأكيـد أقـل إنسـانية، ولكـن القليـل مـن الغمـوض هـو ضرورة إنسـانية، وأن تفاعـل معنَيَين اثنـين، الأول حين يأتي

---

1 - Masquelier-Savatier chantal: Comprendre et pratiquer la Gestalt-thérapie, Marabout, Paris 2008, p.169

مصبوغاً بنظرة صاحبه ثم يتلقاه الثاني فيصبغه بنظرته هو الآخر، هذا اللقاء يُحدِثُ تفاعلاً قد يؤدي إلى معانٍ جديدة واحتمالات واسعة. بالمقابل فإن الكثير من الغموض قد يؤدي إلى عزلة وحوار منفرد، لذلك نحاول في المسرح العلاجي أن نشيح الغبار قدر الإمكان عبر توعية المشارك على العوامل التواصلية التي تسهل هذه العملية.

ما هي العوامل التواصلية التي تسهّل هذه العملية؟ وهل هي لا تقتصر على محتوى الكلام فقط أو في المكوّنات المحيطة به؟

أول المكوّنات المحيطة بالكلام هي النبرة المتعلقة بصوت المتكلم، لأن النبرة المستخدمة هي على قدر كبير من الأهمية وهي تشكل دعوة لتواصل تأتي طبيعته من طبيعة ما تحمله من دفء، عداء، خضوع، اضطهاد أو غيرها. "وديناميكية الكلام تقع على الإحساس السابق للتفتيش عن تعبير ما، على النظر قبل الوصف والإصغاء قبل الإجابة"[1]. هذا الإحساس السابق للتعبير لا بد وأن يحصل داخل فعل الصمت الذي يوازي الكلام أهمية ليأتي محملاً بالاحترام للآخر لأن "الصمت يحدد فضاء التواصل ويهيىء الآخر للإصغاء إلى المتحدث لكي يستقر كلامه في داخله. ويجعل الكلام أكثر تناغماً، يقطّعه، يكثّفه، ويحضر عمق صدى الكلمة"[2].

لغة الجسد:

الجسد يعبّر بصدق عبر ردات فعله اللاواعية أحياناً، عن الحالة العاطفية التي يشعر بها أطراف التواصل، فيعبر عن استحسانه أو رفضه عبر إشارات ورموز باتت تُعرف اليوم بلغة الجسد. ويمكن للإنسان، كما المحلل أن يفسر إشارات الجسد المنفعل في داخله ثم في داخل غيره. وهنا تبدو الحركة الجسدية

---

1 - Minet J. Serge: du Divan à la Scène, dans quelle Pièce je joue ?, Mardaga, Belgique 2006, p.55

2 - Caune Jean: م. س.، ص. 31

رمـزاً ذا معنـى بالنسـبة إلى عـالم الاجتـماع جـورج ميـد (1863-1931) Georges Mead ومثـالاً عـلى ذلـك حـين يشـير فـرد إلى آخـر بما يجـب أن يقوم هـذا الأخير به، يكـون الأول واعيـاً لمعنى حركتـه... "وتصبح الحركات رمـوزاً ذات دلالات حين تخلق، ضمنـاً عنـد الفـرد الـذي يقـوم بهـا، نفس الجـواب الذي تخلقـه أو قد تخلقه بشـكل واضـح عند مـن تتوجـه إليهم"[1].

وفي حديثـه عـن الإنسـان الـذي في علاقتـه مع آخريـن يتحـوّل إلى ممثل، يعتبر عـالم الاجتماع ارفـين غوفـمان (1922- 1982) Erving Goffman غوفمان أن على الممثل أن يعطـي بشـكل مقصـود أو غير مقصـود، تعبيراً عن نفسـه، وعلى الآخريـن بدورهم أن يسـتخلصوا انطباعـاً ما عنه. والتعبير نوعان : التعبـير الواضح عبر الرموز الكلامية والتعبير غـير المبـاشر عـبر الدلالات الجسـدية حـين يكون تـصرف الممثّل أحيانـاً ناتجاً عن أسـباب تختلـف عما يوضحه بشـكل مباشر[2].

وطـرق قـراءة لغـة الجسـد تخضـع لتأثـيرات الثقافـة والبيئـة التـي قامـت ببرمجـة نظامـه المتلقـي ضمـن محيطـه وهـو محيط محـضّر منـذ الطفولـة ومتوارث أيضـاً بطريقـة لاواعيـة. "يتعلـم الأفـراد منذ الطفولـة كيفية رفض أو قبـول معلومات مختلفـة جـداً، وعندما تُكتَسـب تشـكل نماذج لـلإدراك مثبتة طـوال الحياة"[3].من هنا أهميـة العمـل عـلى وعـي الفـرد لنظـام محيطـه لـكي لا يكون أسـيره بل يجعلـه أكثر ليونـة وطواعيـة في خدمـة علاقاته وتواصله مع الآخر وإحساسـه بنفسـه كونه مرتبطاً بمحيطـه. ويعـبر عن هذا الإحسـاس بالنظر، اللمـس، الحسي-حـركي **kinesthésique**، الحـرارة، ومـا يكبتـه أو يظهره.

إن أول الإشـارات الجسـدية يمـر عـبر الوجـه وإيماءاتـه وتحديـداً عـبر النظـر والابتسـامة، وأول إشـارة تواصـل مـع الآخـر تمـر عـبر النظـر وإلتقـاء النظرات.

---

1 Mead Goerges: l'esprit, le soi et la société, PUF, Paris 2006, p.135

2-Goffman Erving: la Mise en Scène de la vie quotidienne, Minuit, Paris 1973

3 م.ن.، ص. 65 - 66

والنظـر المحمّـل بكل شـغف النفس يتمتـع بقدرة عالية وكوسـيلة للدوافـع الداخلية حسـب توعيـة النظـرة قـد يقتـل، يدهـش، يعصف، يعـرّي بقدر مـا يعـبّر"[1]. فالنظرة حـين تكـون فارغـة لا تحمـل أي دعـوة إلى لقـاء وبعضهـا سـاخر أو متعـالٍ يخيـف فيقتـل أي احتـمال ولادة لرابـط، وبعضهـا يـضيء تركيـزاً وقبـولاً فيـأتي محمّـلاً بوعود لقـاءات مثمرة.

كذلـك الابتسـامة وهـي بعكـس الضحكـة، فهـي وسـيلة تواصليـة بامتيـاز كونهـا تعـبّر عن إصغـاء فعّال ورغبة بالتبـادل والقبول للآخر وأهميتهـا أنها معدية"[2]. ويقسّـم الأنتروبولوجـي إدوارد هـال (1914 - 2009) Edward HALL التلقـي إلى فئتين :

- الأولى هي التلقي عن بعد: وتتم عبر العينين، الأذنين والأنف.
- الثانيـة هـي التلقـي الفـوري: عـبر اللمـس والأحاسـيس التـي تصلنـا مـن البـشرة والعضـلات[3].

"أمـا حـرارة الجسـد فتشـير إلى الحالـة العاطفيـة بـين المرسـل والمتلقـي فالتغـيرات الحراريـة للبـشرة في العديـد مـن أنحـاء الجسـم، تترجـم الحـالات العاطفيـة مـن خـلال تعديـلات بالـدورة الدمويـة في مناطـق عديـدة مـن الجسـد"[4]. وحـين تتلاقى المسـاحات الحراريـة للأفراد يصبح بإمكانهم أن يحسـوا ويهتمـوا ببعضهـم البعـض، وأن يتأثـروا بطريقـة كيميائيـة بمشـاعر بعضهم. وفي حـال كان الاثنـان متقاربـين فعبر حاسـة الشـم (عـبر العطـور والمسـاحيق) وأخيراً عـبر النظر[5].

1- Minet J. Serge: du Divan à la Scène, dans quelle Pièce je joue ?, Mardaga, Belgique 2006, p.57

2 - Abric Jean-Claude: Psychologie de la Communication, Théories et Méthodes, Armand colin, Paris2008, p.64

3 -Hall Edward: م. س.، ص. 61-62

4 م. ن.، ص. 77

5 م. ن.، ص. 77 - 80

والإشـارات الأخـرى الباقيـة للغـة الجسـد والتـي لا تقـل أهميـة فهـي الحـركات والمسـافة ثـم وضعيـة الجسـد أي التـي تـدل عـن الحالـة العاطفيـة، وأبرز هـذه الأوضـاع:

- **وضعيـة الإنـشراح:** حيث ينبسـط الـرأس والعنق والكتفـان للتعبير عن سـيطرة واحتقار للآخر.
- **وضعيـة الرفـض:** حيـث الجسـد وخاصة الـرأس والصدر مائـلان باتجاه غـير مواجـه للآخـر، وهـي تعبـير عن رفـض أو خوف مـن العلاقة.
- **وضعيـة الإنقبـاض:** حيـث الرأس منحـنٍ والأكتـاف مرخية، وهـي تعبّر عـن خضـوع أو إحبـاط وتراجع عـن العلاقة.
- **وضعيـة التقـارب :** حيـث الصـدر والـرأس ملتويـان باتجـاه الآخـر، الأذرع والأيـدي مفتوحـة، في تعبـير عـن قبـول إيجـابي، إصغـاءً وتركيـزاً عـلى الآخـر.

أما الحركات فتُقسّم إلى سلبية وإيجابية .

- **الحـركات السـلبية:** هي الحـركات المتوجهة نحو الأسـفل، فهي لا تظهر أي اهتـمام بالآخـر، الحـركات على شـكل حواجز كالأيـدي المكتّفة تعبر أنهـا حواجـز رافضـة اختراقهـا، الحـركات الطفيليـة التـي لا علاقـة لهـا بالموضـوع وهـي تعـبّر عـن تعب، إرهـاق أو عدائيـة كامنة.
- **الحـركات الإيجابيـة:** وهـي ضروريـة لبنـاء جـو يسـهّل العلاقـة، فالحـركات المفتوحـة دليـل اسـتقبال وترحيب، الحـركات المنفتحة على الآخـر خاليـة مـن العدوانية، الحـركات المنظمة ذات الإيقـاع التعبيري، والحـركات المعلِنـة تقسّـم إلى قسـمين : حـركات ذاتيـة كحـك الـرأس أو لمـس الوجـه، وهـي تنفيـس لضغـط أو دليـل كـذب، أمـا الحـركات الانحرافيـة كـبرم القلـم أو النظـارات فهـي دليـل ضغـط داخـلي.[1].

---

1 - Abric Jean-Claude: Psychologie de la Communication, Théories et Méthodes, Armand colin, Paris 2008, p.64-67

أمـا مسـألة المسـافة التي نختـار أن تفصلنا عن الآخـر، قريبة أو بعيدة، فهـي ذات دلالات اجتماعيـة تخضـع للعديـد مـن العوامـل: منهـا اختـلاف المكانـة الاجتماعيـة للأشـخاص، مسـتوى الثقافـة، مـدى اتسـاع أو حميميـة المـكان، الموضـوع المطـروح إذا مـا كان خاصاً أو عاماً، العمـر والجنس حيث أن النسـاء تقـترب المسـافة بينهـن أكـثر مـن الرجـال، والأطفـال أكـثر مـن الراشـدين، والتقييـم السـلبي أو الإيجـابي للمحاور.

إن البحـث عـن لغة أكثر دقـة كون اللغة الحالية تحمـل الكثير من الغموض، فـإن لغـة الجسـد هذه، إذا مـا أوليناها اهتماماً أكبر من حيـث تطويرها ليتمكن الوعي من التقاطها بشـكل أسرع ويفسر إشـاراتها ويترجمها بطريقة واعية، يمكنها أن تشـكل ليـس بديـلاً عـن اللغـة وإنمـا مسـاعداً ومسـهّلاً لعمليـة التواصـل. وفي مقارنـة بين لغة الـكلام ولغـة الجسـد يشـير المسرحـي Jean Caune إلى أن أربع صفـات داخلية للفعل تقرّبـه مـن اللغـة، وأولهـا يقـوم عـلى احتـواء المعنـى، فالفعل يقـدم محتـوى إقتراحي قابـل للتحديـد، والصفـة الثانيـة تتعلـق باسـتقلالية الفعـل : حيث ينفصـل الفعل عن فاعلـه ليطـوّر نتائجـه الخاصة، والثالثـة في تحرير الفعل من مضمونـه المتعلق بالموقف عـبر تخطـي الفعل لـشروط حصولـه، الصفة الأخـيرة في توجه معنى الفعل إلى سلسـلة غـير محـددة من "القـرّاء"، بانتظـار تفسـيرات جديدة.[1]

أمـا اللغـة فتأخـذ حيـزاً مهـماً مـن التدريـب في دورات المـسرح العلاجـي. فمـن خـلال لعـب الأدوار نسـعى إلى تفسـير كل حركـة أو إشـارة جسـدية أو صوتية، ونحـاول البحـث معـاً في فقـرة التحليـل الكلامي الذي يـلي لعب الأدوار عـن معناها، والتنبيـه إلى العوائـق التواصليـة غـير الواعيـة التـي حالـت دون وصـول الرسـالة.

---

1 - Caune Jean : Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots, Nizet, St. Genouph 1996, p.91

التواصل في الغشتلت Gestalt:

الــ Gestalt هـو مصطلـح ألمـاني يعنــي "التجسـيد، وإعطـاء شـكل وتركيبة ذات معنـى"[1]. أول مـن أسـس هـذه الطريقـة العلاجيـة هـو Fritz Perls، إلا ان بعض الغشـتلتيين وأهمهـم Chantal Masquelier-Savatier يعتبرون أن ولادة هذا العـلاج لا يقتـصر حكـراً عـلى شـخص واحـد كونهـا حركـة أفـراد الجامـع بينهـم هـو رغبـة بالتغيـير الفـردي والجماعـي. والجامـع بـين أهم قـادة هذه الحركة هـو البحث المسـتمر حـول تـوازن في العلاقة بـين الذات/العالم ورفـض جمود النظم المؤسسـاتية[2]. ومـن حيـث التواصـل تعتـبر الــ Gestalt أن لا وجـود للـذات إلا في علاقاتـه وتواصله مـع المحيـط. وتقسـم عمليـة التواصـل عـلى طريقـة الغشـتلت Savatier Chantal -Masquelier إلى أربـع مراحـل :

- **المرحلـة السـابقة للتواصـل le pré-contact**: وهـي مرحلـة ظهـور الحاجـة التـي تظهـر مـن خـلال الجسـد.
- **بدايـة التواصـل la mise en contact** : حيـث تتصاعـد الإثارة اللازمة مـن أجـل التوجه نحو المحيط وإشـباع الحاجة، مرافقاً شـعور المواجهة مع الخـارج واللامتوقع.
- **في صلـب التواصـل le plein contact** : حصـول التواصـل الكامـل يتطلـب ارتخـاءً أو تأثـيراً يسـمح بالغرق الكامل بين الأنـا والأنت وتحل الــ "نحـن" مكانهـما في لحظة الالتحـام أو اللقاء مع موضـوع اختيارنا، حيـث تلغـى الحواجـز. إنهـا علاقـة تداخـل بـين الأشـخاص. قـد تكـون "نحـن" في المحبـة أو في الـصراع.

---

1 - Ginger Serge: : la Gestalt, l'art du contact, Marabout, Paris 2005, p. 18

2 - Masquelier-Savatier Chantal: comprendre et pratiquer la Gestalt thérapie, InterEditions, Paris 2008, p. 19

- **مـا بعـد التواصـل le post-contact** : وهـي لحظـة تراجـع يسـمح باسـتيعاب الجديـد، فبعـد أن تتـلاشى فيهـا الصـورة التـي عولجـت في المرحلـة السـابقة، وبعـد الشّـبع تأتي مرحلـة "هضم" التجربة المُعاشـة ليضمهـا الفـرد إلى تاريخـه. وينفتـح عـلى ولادة إحسـاس جديـد[1].

أمـا المعالـج النفـسي على طريقـة الغشـتلت Serge Gingerفيتحدث عن خمس مراحـل هي :

- **الالتحـام confluence** : وهـي تصبـح مرضيـة في حـال عـدم وجـود حـدود بينـي وبـين الآخـر.
- **الاندماجيـات introjections:** وهـي مـا أتلقـاه دون اسـتيعابه، ومـع أن بعضهـا يسـاعد عـلى العيـش في المجتمـع، إلا أن بعـض مـا نتلقاه في الطفولـة يشـكل عبئـاً بـدلاً من أن يسـهل علينـا الحياة.
- **الإسـقاطات projections :** وتقوم على إسـقاط حالاتنا النفسـية، رغباتنا، أو مخاوفنـا عـلى الآخر بهدف التخلص منها بشـكل لاواعٍ، أما الإسـقاطات السـليمة فتسـاعدنا على فهـم الآخر وتوقـع تصرفاته وبالتـالي فهي تغذي العلاقة.
- **الانعـكاس rétroflexion :** ويقـوم عـلى قمـع و"ابتـلاع" مشـاعرنا ونزعاتنـا كالرغبـة أو الغضـب مثـلاً، وهـو غالبـاً مـا يـؤدي إلى عدائيـة توجـه نحـو الـذات.
- **التحويـل déflexion :** وهـو تجنـب أو تحويل للرغبـة أو الحاجة نحو هـدف آخـر، كتحويـل الغضـب تجـاه المديـر في العمـل إلى الزوجـة أو الأولاد مثلاً[2].

---

1 - Masquelier-Savatier Chantal:112- 108 م. س.، ص.

2 م.ن.، ص. 76 - 80

تواصل البعد الثالث مقابل التواصل التكنولوجي

في عصر التكنولوجيا والتواصل المصطنع تغيرت طبيعة التواصل ونوعيته، فهو لم يعد صادراً عن رغبة في علاقة أصيلة مع الآخر، إنما صار مجرد إلتقاء في مسار عرضي لا أحد مسؤول عنه، ويُستبدل بحسب أهواء اللحظة. أما في المسرح فتتوضح المحافظة على حميمية التواصل عن طريق التعاطف أو التقمص العاطفي نستطيع فيه أن نضع أنفسنا مكان الآخر ونتبادل النظر في الأمور، وندرك الواقع إدراكاً حسياً روحانياً بعد اكتساب ثقة أنفسنا عبر مرافقة طويلة للظواهر الخارجية للأمور. ومهمة هذا التقمص العاطفي هي إضفاء صفة إنسانية على التواصل.

الأدوار والذات

«**رأيت وجهاً يظهر بألف مظهرٍ.**
ووجهاً مظهره واحد أبداً كأنما سُبك في قالب.
ورأيت وجهاً قدرت أن أقرأ تحت طلاوته الظاهرة بشاعته المستترة،
ووجهاً ما رأيت روعة جماله المحتجب حتى رفعت قناعه الظاهر.[1]»

تتم جلسات التدريب على المسرح العلاجي على مرحلتين:
1 المرحلة الأولى: لعب الأدوار: في جلسات التدريب على المسرح العلاجي حين يأتي المشارك في بداية الورشة ويستلم دوره، يشعر بالتململ الداخلي ويسبب ضغط هذا الدور الذي يعلم في لا وعيه أنه لا يعبر عن ذاته الحقة، ولكنه إذا تسلّم مجموعة متنوعة من الأدوار ليختار منها بحرية تسمح له باكتشاف قدراته ليكون عدداً لا متناهياً من الشخصيات فيشعر عندما تنفتح آفاقه أنه تحرر من ضغط الدور الواحد.

---

1 جبران خليل جبران: المجنون، تعريب الأرشمندريت أنطونيوس بشير، المجموعة الكاملة، دار صادر ودار بيروت، بيروت 4691. ص. 23-33

2 في المرحلـة الثانيـة: يتشـجع عـلى التفرديـة من أجـل علاقة قائمـة على إحلال التـوازن بينـه وبـين التقليـد، وبما أن هـذه التفردية تتناول الذات نفسـها بعيدة عن اللاوعي فيجب أن يكون ذلك عن طريق المعالج النفسي المتخصص.

الفقرة المسرحية والأدوار:

لا وجـود لمسـاحة خاصـة باللعـب وبتجسـيد المتخيّـل في مجتمعاتنـا حيـث تنكسر قاعـدة الزمـان والمـكان في اسـتخدام الحيـاة كمـسرح كبـير فيتداخـل الواقـع بالمتخيـل، إضافـة إلى غريـزة التقليـد لـدى الإنسـان. كل ذلـك يجعلنـا داخـل مجتمع مـليء بالشـخصيات والأدوار، و"الحيـاة الاجتماعيـة تعطـي دوراً محـدداً لفـرد معـين فيتـلاءم معـه، لدرجـة يصبـح هـذا الـدور هـو الأول في حياته مقيـداً إيـاه[1]، قد تؤمن هـذه الأدوار حمايـة لصاحبهـا، الحمايـة التي تقوم عـلى معرفة الـدور والخطر يكمن في عـدم القـدرة عـلى الخـروج منـه"[2].

"كل الأدوار التـي يتحمـل مسـؤوليتها الفرد لا تكون معروفـة لديه، غالبيتها يعيشـه بشـكل غـير واعٍ، وبعضها يكون غريباً عن شـخصيته، وبالتـالي تكون مفروضة عليـه، هـذه الأدوار تجـرّد العلاقـات الإنسـانية مـن صدقهـا وعفويتهـا وتجعـل منهـا أقنعـة غالبـاً مـا تكـون تعبـيراً عـن دور أشـمل وأكـثر ثباتـاً. وهي مـا ليس عليـه أحدٌ مـا، بـل مـا يعتقـد هـو والآخـرون أنـه عليـه"[3] ، والـدور الـذي يشـكل القنـاع يخفي ذاتنـا الحقيقيـة، "ليشـكل تركيبـة معقّـدة مـن الصـور المُقَلّـدة يبنيهـا النـاس بـين ذاتهـم والعـالم الخارجـي كوسـيلة حمايـة وتكيُّـف. مادتهـا لا يمكـن أن تكـون تفرّدية كونهـا مكوّنـة مـن التوقعـات، الأنظمـة، التقاليد، الصور، طـرق التـصرف والقيم التي

1- Mareno Jacob Levi: psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, Paris 1965, P. 77.

2 - Bour Pierre: le Psychodrame et la vie, EPI-DDB, paris 1968, p.45

3 - Jung Carl Gustave: l'âme et la vie, Buchet/Chastel, France 1963, p.257

تنتمي للطبقة الجَماعية."[1]

إن العائلـة برهاناتهـا وخصوصياتهـا وطقوسـها وأسـاطيرها هـي المسرحيـة الأولى التـي تفتـح السـتارة على وجودنـا، والمجتمعـات المحافظـة أو التقليدية التي لم تـزل لحمـة العائلـة بداخلهـا قوية تتناقـل الأدوار فيما بينهـا عبر تقليـد الأمثلة وذلك يتـم عـبر الذاكـرة إذ أن الذاكـرة العائليـة عمليـة انتقائيـة لما يجب نسـيانه من أجل اسـتمرار وانتقـال الأسـطورة الخاصـة بالجماعـة العائليـة.

امـا المجتمعـات الهشـة التـي انفتحـت عـلى كل أنـواع التطـور بشـكل مفاجـىء جعلهـا تفقـد ثوابتهـا بانهيـار كل المبـادىء دون تأمـين أي ثوابـت بديلـة، فهـي تفـرز أدواراً متنوعـة في غرابتهـا، مع انتشـار بعـض الأدوار داخـل شريحة معينة مـن الأعـمار، فلعب فتيـات التعليم الثانوي أو الجامعي دور لوليتـا **Lolita** مثلاً دليل عـلى المرحلـة الانتقاليـة التـي يرفضـن فيهـا مـا تلقينـه مـن تربيـة تقليديـة بطريقـة واعيـة، إلا أنـه مـا زال يعيـش في اللاوعي الشـخصي والجماعـي، وكبديل عنـه يحاولن تقليـد مـا يشـاهدنه مـن رموز الإثـارة على الشاشـات. ولكـن تقليد ما يشـاهدنه من رمـوز للاثـارة عـلى الشاشـات ففـي اللاوعـي الشـخصي والجماعـي.

يتبين أن الفرد في المجتمعات الهشـة عندما يشـعر أنه محاصر داخل مرائية الـرأي العـام، يفضـل ترتيـب حياتـه الخاصـة ترتيبـاً سرّيـاً بينـما يتظاهـر بتأديـة دور الانسـان الفاضـل في العلـن. ولكـن وضـع نفسـه في هذا الـدور الاصطناعـي يؤدي إلى حصـول أضرار كثـيرة وقاسـية وفي الوقـت ذاتـه يخنقـون حياتهم الحقيقيـة بداخلهم. و"كثـير مـن النـاس عندهم شـخصيتان، واحدة للمنـزل وأخرى لمـكان العمل. في هذه الحالـة نجـد الفصـل بـين مـكان السـكن ومـكان العمـل يسـمح بتجنّـب الـصراع بين الشـخصيتين اللتـين غالبـاً مـا تكونـان متضاربتين"[2].

---

1 - Pitruzella Salvo: Introduction to Dramatherapy, Brunner-Routledge, 2004, p.27

2 - Hall Edward:la Dimension cachée, Seuil, Paris 1971, p.133

لكـن السـؤال الأهـم هو لماذا يتخفى الإنسـان أو يقبل بارتـداء دور لم يختره بنفسـه وهـو قد يلازمه طـوال حياته كما يحصـل في معظم الأحيان؟

إن جـواب ذلـك بأنـه يعـود إلى صراع بـين طبيعتي الإنسـان الجسـدية التي تميـل إلى التقليـد، والروحيـة التي تميـل إلى التفرديّة، الأمر الذي يجعله يشـعر بالقلق والخـوف، فالـدور معـروف لديـه ومفـروض عليه مـن المجتمـع، كما وأنـه دور يؤمن لـه الحمايـة، مـن المجهـول وعـدم الثبـات، "كل فـرد يحمـل بداخلـه مجموعـة أدوار يرغـب بلعبهـا، تبقـى كامنـة في مختلـف مراحـل تطـوره، والضغـط المسـتمر لهـذه الاحتـمالات عـلى الـدور الاجتماعـي غالباً ما يثير فيه شـعوراً بالقلق لديـه"[1]. ولتجنب هـذا القلـق نحسّـن القاعـدة التـي يقـوم عليهـا اللعـب، فإن حصـل ضمن إطـار من الثقـة داخـل مجموعـة تحمـي وتتقبّل فرادة أعضائهـا يكون المدخل الأسـاسي للإبداع الفـردي، فيحـرر الفـرد من الجمـود ويدربه على "اللعـب" بالمواقـف الحياتية بليونة وجـرأة عـلى التميّز.

تجسيد الأدوار بهدف وعيها:

بدايـة العمـل تكـون إذاً في عمليـة وعـي الـدور أو الــ persona الـذي يُلعـب في الحيـاة مـن خلالنـا، واسـتيعاب أنهـا، تجعلنـا دمى تتـوارث حياتهـا وتورثها لغيرهـا دون أي تغيـير أو لمسـة شـخصية، وكـما يقـول سـارتر في "سـان جينيـه الممثّل الشـهيد": "لا يهـم مـا فعلـوه بنـا بـل مـا نفعلـه نحـن بما فعلـوه بنـا"[2]. تلـك الأدوار التـي نتوارثهـا خـلال فـترة وجودنا هي مـا يحافظ على اسـتمرارية مـسرح الحياة. أما بلـوغ ذلـك فيتـم عـبر "مجموعة الأسـاطير والطقـوس والمعتقدات كوسـيلة دفاع ضد

1 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, p.77

2 - Minet J. Serge: du Divan à la Scène, dans quelle pièce je joue?, Mardaga, Belgique 2006, p.12

الزمـن والمسـاحة الخارجـة عـن السـيطرة، وأيضاً ضـد كل ما يضع الصـورة التي يبنيها الإنسـان لنفسـه من جيل إلى جيل موضع الشـك"[1].

عمليـة التوعيـة هـذه أولهـا يبـدأ في فقـرة التنشـيط المسرحـي مـن خـلال الأسـلوب المعاكـس الـذي يجعـل المشـارك يلعـب مجموعـة كبـيرة مـن الأدوار ويمـر بتجـارب إرتجـال الشـخصيات والمواقـف بهـدف جعله يتخـلى عن دور واحـد تفرضه عليـه الــ persona ويتنقـل بين الأدوار الباقية براحة وثقـة وحرية، فقد لا يتخلى عن دوره الحيـاتي لكنـه بعـد ذلـك يتبنـاه بشـكل ناتـج عـن قـرار حـر ومسـؤول.

لعـب الأدوار والشـخصيات كمرحلـة سـابقة لمواجهـة الـذات تحمـل الكثير مـن المخـاوف والصراعـات الداخليـة التـي يحملهـا الفرد بشـكل لا واعٍ، وهـي مرحلة مليئـة بالرمـوز التـي تسـتدعي تنفيذهـا والتحفيـز عـلى تجسـيدها من قبل المنشـط المسرحـي، إنمـا تحتّـم وجود المعالج لكي يلتقط كل ما يقذفه المشـارك داخل شـخصية أخـرى يجعلهـا ترتـدي قناعاً يسـقطه عليها بنفسـه.

تتميـز هـذه المرحلـة بعملية دخـول وخـروج، انصهـار وانفصـال، انفتـاح وانغـلاق عـلى الآخـر وفي ذلـك تدريـب الذات عـلى ليونة الحـدود مع الآخـر وموازنة المسـافة المريحـة للاثنـين معاً، بالإضافـة إلى عملية اكتشـاف لحدودهـا الخاصة حيث يرتـدي الممثّـل هويـة الآخـر يحـل مكانـه فيمتـزج بـه بطريقـة غامضـة، وفي ذلـك اختفـاء لجـزء منـه وإظهـار جـزء آخـر...

مبدأ التقليد:

حاجـة الإنسـان إلى الثبـات تجعلـه يلجـأ إلى مـا هـو غريـزي لديـه أي التقليـد، وهـذه الصفـة هـي مشـتركة مـع كل المخلوقـات الحيـة. ويذهـب المفكـر الفرنـسي روجيـه كايـوا (1913-1978) Roger Caillois إلى الاعتقـاد بـأن العالم كله

---

1 Minet J. Serge م.س.، ص. 82

يصبـو إلى التماثـل، وأن التقليـد ناتـج عـن نـوع مـن الغريـزة التـي تدفـع العـالم إلى الانصهـار داخـل المسـاحة، والتماهـي مع المـادة يظهر بشـكل متكرر عنـد الحلوليين "panthéistes" في اتحـاد الفـرد مـع الـكل وهـو موضـوع يـرى فيـه علـم النفـس تعبـيراً عـن نـوع مـن التأسـف عـلى حالـة اللاوعـي السـابقة للـولادة.[1]

ولتفسير غريزة التقليد علمياً أو بيولوجياً : يؤكد أستاذ الـ Neurosciences في جامعـة بارمـا في إيطاليـاGiacomo Rizzolatti (- 1937) أن الأعصـاب الدماغيـة التـي تتفاعـل وتتحـرك عندما تتلقـى المعلومة وعندمـا نؤدي فعلاً معيناً، هي نفسـها تتفاعـل وتتحـرك وبالطريقـة ذاتهـا عندمـا نراقب شـخصاً آخر يقوم بفعـل معين بعد فهمـه. أمـا الوظيفـة التـي نجدها فقط عند الإنسـان فهـي التقليد وهـو ذو مظهرين : الأول في القـدرة عـلى إعـادة فعـل بعـد مراقبتـه، والثـاني هـو تعلّم فعـل جديد عن طريـق المراقبـة. فيتلقـى الدمـاغ هذه المعلومة حسـب طبيعـة الفعل وحسـب النية أو الهـدف منه.

يمكـن تطبيـق آليـة عمـل الأعصـاب المرايـا عـلى التعاطـف أو التقمـص العاطفـي، أي القـدرة عـلى شـعور نفـس الشـعور الـذي يخالـج الآخر. كـما في الأفراح أو الحفـلات مثـلاً أو في مجالـس التعزيـة حيـث ينخـرط الجميـع بالبـكاء أو بالضحك والرقـص، أو في حـالات الرعـب الجماعـي psychose de foule . والتعاطـف بحسـب المعالـج النفـسي برونـو بيتلهـم Bruno Bettelheim (1903-1990) يفـترض اعتبـار الآخـر مسـاوياً لنـا، خاصـة مـن ناحيـة المشـاعر التـي تحركنا جميعـاً كما لـو كنا نضع أنفسـنا داخـل جلـد الآخـر كي تُظهـر لنـا مشـاعرنا عواطفـه ودوافعه...

الحاجـة إلى التقليد، وهي ليسـت حاجـة غريزية وبيولوجية، سـتجد طريقها في فقـرة لعـب الأدوار وهـو قائـم عـلى مراقبـة الشـخصيات والتعاطـف معهـا عـن طريـق المشـاعر مـن أجل تقليدهـا، لكن االسـؤال هنا: "أليـس التقليد هو اتخـاذ ذات

1- Caillois Roger: le Mythe et l'Homme, Gallimard, Paris 1987, p. 118-120

مختلفـة عـن ذاتنـا، أن نلعـب ما لسـنا عليـه؟"[1]، أم أن كل ما يُلعب هو إسـقاط ذاتي على شـخصية أخرى ؟

حـين يكـون اللعب على شـكل شـخصيات ومواقـف لا تطال واقع المشـارك وشـخصه أي حـين تمثـل الأنـا دوراً حياتياً معيناً أو دور شـخص آخـر يكون ذلك ضمن الفقـرة المسرحيـة وتعـدد الأدوار والشـخصيات وبالتالي يكون من صلاحيات المنشـط، أمـا حـين يعـي المشـارك ذاتـه ويواجهها بشـكل مبـاشر أي حين تعـي الـذات (التي لا تلعـب الأدوار وإنمـا تكون مسـؤولة عن إنتاجها) الأنا (المسـؤولة عـن الأدوار) مباشرة، وحـين تتعلـم كيفيـة مراقبـة آلية تلـك الأنا وطريقـة صنعها لـلأدوار وبالتـالي التحكم بنـوع وزمـن لعـب هـذه الأدوار، يقـع ذلـك ضمـن الفقـرة المخصصة للعـلاج وضمن صلاحيـات المعالج.

ما هو الدور؟

تعنـي كلمـة **rôle** أو الـدور اللفافـة **rouleau** التـي كان يُكتـب عليهـا النـص المسرحـي، ثـم تطـورت لتعبّر عـن النـص المخصـص لـكل واحـد عـبر الفعـل، ويعـرّف مورينـو الـدور بأنـه طريقة الوجـود والتصرف التـي يقوم بها الفـرد في وقت محـدد كـردة فعـل عـلى موقـف معـين مرتبـط بأشـخاص أو أشـياء آخـرى. وهـو ذو مظهريـن، الأول خـاص، شـخصي، فـردي، والثاني اجتماعـي يخص الجماعـة[2]. الدور إذاً هـو تـصرف يقـوم بـه الإنسـان في علاقاتـه مـع آخرين هـم بدورهـم لديهـم توقعات لكيفيـة تـصرف هـذا الإنسـان بنـاء عـلى الـدور الذي يلعبـه "تركيـب الشـخصية يتم عـبر تفاعـل تواصـلي بين تـصرف فاعل تلاقيـه ردة فعل مراقـب فتعطيه معنـى معيناً يتأثـر بـه التـصرف فيتعـدل"[3] . وتُقَسّـم الأدوار إلى بيولوجيـة، مهنيـة واجتماعيـة،

1 - Duvignaud Jean: le Jeu du Jeu, Balland, France 1980, p.76

2 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, p.79-81

3 - م. ن.، ص. 83.

ويمكـن للإنسـان أن يلعـب عـدة أدوار في الحيـاة.

"يختلـف الـدور عـن الــ persona، فالـدور هـو تـصرف يقوم عـلى : كلمات، عبـارات، أسـاليب جسـدية وغيرهـا مـن رمـوز التواصـل، تتـلاءم مع تحديد للشـخصية التـي تتحـرك وتقوم بعلاقـات داخل مواقف معينة ، بينما الــ persona هي بينة تطال التعبـير العـام للفـرد داخـل العـالم كوحـدة متماسـكة."[1]. أي وبتعبـير آخر فالـدور يعبر عـن الــ persona داخـل زمـن ومـكان معينين وعبر علاقـات ذات طبيعـة متحركة.

يـرى غوفـمان أن الإنسـان يمثـل مـن أجـل آخـر، وهـذا التـصرف لا يحتوي إلا عـلى جـزء صغـير مـن نفسـه يظهر بحسـب توقعات هـذا الآخر تجاهـه والعكس، ولـكل إنسـان عـدة ذوات، والمشـكلة تكـون في علاقـة هـذه الأدوار مـع بعضهـا. فقد يعجبنـا دور معـين فنلتصـق بـه ونلغـي الباقـي، أو قـد لا يعجبنـا دور مـا فنرفضـه ونضـع مسـافة معـه وتكـون نتيجتـه شرخـاً بـين الظاهـر الـذي نلعبـه وبـين الحقيقة الرافضـة له.

يعتـبر غوفـمان أن "العلاقـات الاجتماعيـة العاديـة منظمة على شـكل عرض مسرحـي عـبر تبـادل الأفعـال وردات الأفعـال والأجوبـة المفخمـة مسرحيـاً... والعـالم بمجملـه ليـس مسرحـاً وإنمـا مـن غـير السـهل تحديـد اختلافـه عنـه"[2]. ويطلـق عـلى الفـرد تسـمية ممثـل والعنـاصر الملتحمـة بشـخصية الممثّـل وهـي تتضمـن الدلالات الخاصـة بالمهنـة أو الرتبـة : الثياب، الجنـس، العمر والميزات الوراثيـة كالقامة والبنية، الأسـلوب، طريقـة الـكلام، الإيمـاءات، التصرفـات وغيرها.

الأنا أو الشخصية:

يعتـبر غوفـمان أن للشـخصية الفرديـة بعديـن: "الممثّـل" وهـو محـترف لا

---

1 - Pitruzella Salvo: Introduction to Dramatherapy, Brunner-Routledge, 2004, p.92

2 - Goffman Erving: la Mise en scène de la vie quotidienne, Minuit, paris 1973, p.73

يمـل مـن صنـع الانطباعات عـلى الآخرين، منخـرط في عمليات إخراج يومـي متعددة، و"الشـخصية" وهــي خيـال مفيـد عـادة تهـدف إلى إبـراز الـذكاء والقـوة وغيرها من الصفات المتينة. تتطابق الشـخصية مع الأنا ويفترض لهذه الأنا-الشـخصية أن تسـكن جسـد صاحبهـا، وتكـون محترمـة ومقـدّرة يحـاول الفـرد حـين يكـون عـلى الخشـبة مرتديـاً الشـخصية أن يجعـل الآخريـن يعتقـدون بهـا. إلا أن هـذا الأنـا لا ينبعث من صاحبـه بـل مـن مجمـل عـرض نشـاطه كونـه ناتجـاً عـن الصفـة الظرفيـة لحـدث ما يسـمح للمشـاهدين بترجمة الموقـف. إن العرض ذا الإخراج الجيـد والتمثيل الصحيح يقـود الجمهـور إلى منـح أنـا للشـخصية المعروضـة، لكن بسـبب العرض لا بسـببه.

لا يمكـن تحديـد الأنـا كشـخصية تُعـرض، فيكـون مصيرهـا أن تولـد، تتطـور وتمـوت، هـو تأثـير درامـي ناتـج عـن عـرض نقترحـه، ويبقـى السـؤال المصـيري إذا ما أدى إلى الإقنـاع أم لا. وفي تحليلنـا للأنـا لا يجـب أن نهتم بصاحبها كون هذا الشـخص وجسـده محدديـن ولبعـض الوقـت كركن في خدمـة تركيبـة اجتماعية.

الفقرة العلاجية والذات:

إن عمليـة التفاعـل بـين الـدور الـذي يؤديـه الفاعـل وبـين ردة الفعـل التي يحملهـا المشـاهد هـما مـن اختصـاص المـدرب المسرحـي خـلال الفقـرة المسرحيـة القائمـة عـلى لعـب الأدوار مـن أجـل التمـرس والتنـوع بتأديتهـا، بينـما تكـون الذات مـن اختصـاص المعالـج النفـسي في الفقـرة اللاحقـة. لكـن هنـا لا بـد من السـؤال عن اختـلاف هذيـن المفهومـين عـن الـذات، فـما هـي الـذات إذاً؟

ما هي الذات Self؟

يعتـبر المعالـج النفـسي السـلوكي والمعـرفيPaul Bloom (1963) أن داخـل كل دمـاغ هنـاك مجموعـة ذوات Selves مختلفـة: منهـا العنيفـة، الخاضعـة،

المثقفة، الجشعة، المعاونة،... يظهر ويختفي كل منها باستمرار، لها رغبات مختلفة وتتقاتل وتتصارع من أجل السيطرة. وهي تصبح أكثر بديهية مع مرور الزمن.

القدرة على توليد ذوات متعددة هي أساس للسعادة، والتسلية الأكثر شيوعاً ليست الأكل، الشرب، الجنس، اللقاءات الاجتماعية، الرياضة، أو أن نكون مع من نحب،... بل هي في اختبارات غير واقعية كالقراءة، التلفزيون، أحلام اليقظة،... والتمتع بالخيال يتطلب انتقال الذات، بحيث نتخلى عن هويتنا الخاصة ونجرب شخصيات أشخاص آخرين متبنين وجهات نظرهم وتجاربهم.

لكانت الحياة أسهل لو توحدت هذه الذوات من أجل هدف محدد، إنما المشكلة أنها تتضارب منذ الأزل في صراع الخير ضد الشر، العقل ضد المشاعر، الإرادة ضد الشهوة، الأخلاقيات ضد الأنا،... والحل هو في إحلال التوازن ما بينها، لكن ذلك لا يتم عبر توزيع متعادل للحقوق فبعض الذوات تملك عقل طفل صغير، أما ذات المدى الطويل فتملك الوقت للتفكير وهي أقل أنانية وهي التي تدير باقي ذوات المدى القصير، لكنها قد تخطئ أحياناً، لذلك فنحن نستفيد على الصعيد الفكري والشخصي من تناوب مختلف الذوات والتوازن ما بين التأمل الطويل المدى والنزعات القصيرة المدى.

أما فكرة التوازن بين الذوات فهي قديمة منذ أيام أفلاطون الذي يقسم جمهوريته إلى ثلاثة أنواع: من يدفعهم الربح المادي والملذات الشهوانية، من يفضل السلطة والشهرة، ومن يفضل مراقبة الحياة عن بعد ليفكر بالتجارب ويسعى وراء الحكمة أي الفلاسفة. والإنسان الأفضل بالنسبة إليه هو من يستطيع إحلال التوازن بين الغرائز الثلاث، أما الجامع ما بين هذه العناصر بالنسبة إليه فهو الرؤية الجمالية، فهي تجربة تحويلية تجمع بين العناصر وتجعلها أكثر تناغماً.[1] الرؤية الجمالية إذاً هي ما يوازي الذات الطويلة المدى عند Bloom ،

1 -Murray Stein: Transformation: Emergence of the Self, Texas A&M University press, 1988, p.54-55

وهـي العـين السـاهرة لا لقمـع باقـي الـذوات وإنمـا لإحـلال التناغـم فيـما بينها.

الـذات إذاً هـي تلـك القـدرة عـلى توليـد الأدوار تقـع عـلى نقطـة إلتقـاء الوعـي واللاوعـي، وبذلـك تكـون مركـز الشـخصية العامـة التـي تحتـوي الاثنـين معاً، أمـا الأنـا فهـي مركـز الوعـي فقـط والتـي يمكنهـا تجسـيد الأدوار التـي تصـدر عـن الـذات، أدوار تسـتطيع أن توجـد وتعـبر عـن ذاتها بطـرق رمزية أو واقعيـة في الفقرة الاولى أي فقـرة التنشـيط المسرحي.لكـن هـذه القـدرة عـلى توليـد الأدوار أي الـذات تختلـف عـن الأدوار التـي تقـع ضمـن مجال الأنـا، وهي أي الـذات لا يمكـن تعريفها كونهـا لا تتجسـد إلا عبر الأدوار لكنها ليسـت الأدوار، طبيعتهـا الروحية تجعلها تصبو للتفـرد والإبـداع.

حـين ينتقـل المشـارك لفقـرة العـلاج لا بـد وأن تسـقط أدوار ذوات المـدى القصـير أي الأنـا ويقـف المشـارك في مواجهـة مـع الـذات "مـن يتجـه نحو ذاتـه يلتقِ بهـا، وهـي مـرآة لا تتملـق بـل تعطـي صـورة صادقـة للناظـر إليهـا، تعكـس الوجـه الـذي لا نظهـره للنـاس بل نخفيـه خلف الـ persona أي قنـاع الممثّل. وهذه التجربة كفيلـة بـأن ترعـب أكـبر عـدد"[1].

الرعـب الـذي يتحـدث عنـه يونغ غـير مبالـغ فيه، ففقـدان الصـورة يعني بالنسـبة لهـؤلاء المشـاركين فقـدان الهويـة أي الفـراغ والاختفـاء، إضافـة إلى أن الصـورة التـي سـتنقلها المـرآة تحمـل من السـواد بقدر مـا تحمل مـن البياض، وهـي صـورة بُنِيَـت عـلى مـر أجيـال وترسـخت فباتت على قـدر كبير مـن القـوة اللاواعية مـن جيـل إلى جيـل، والواعيـة عـبر الرسـائل الكلاميـة التـي ينقلهـا الأهـل لأولادهم ونجـد الكثـير مـن الأمثلـة منهـا مـا تـوصي بـه الأم ابنتهـا "أخفـضي صوتـك، أو أنت فتـاة لا يمكنـك السـهر، أو الفتـاة ليـس لهـا إلا الـزواج،..."، أو مـا تـوصي بـه ابنهـا

1 - Jung Carl Gustave: l'âme et la vie, Buchet/Chastel, France 1963, p.206

"أهكذا تبكي كالفتيات؟ أو كن رجلاً ،..." وغيرها الكثير من الكليشيهات التي تقولب الفرد وتحد من فرادته وحريته.

إن إحلال التوازن بين مختلف الأدوار الحياتية هي مهمة الذات التي لا توجد إلا في علاقتها وتواصلها مع آخرين. " من هنا أهمية التواصل حيث يتفاعل الفرد مع ذاته... والتجربة الاجتماعية هي ما يحدد اتجاه مشاركة الذات في التواصل، فجزء كبير منه لا يحتاج إلى التعبير إذ أن علاقاتنا تتنوع مع اختلاف الأفراد، فنكون أمراً معيناً بالنسبة إلى شخص ما وأمراً آخر بالنسبة لشخص آخر، وبعض أجزاء من الذات لا توجد إلا في علاقة الذات مع الذات... نحن مكونون من عدة ذوات لتتناسب مع أجوبة اجتماعية متعددة"[1].

أما نظرة الغشتلت للذات فهي تشبه نظرة يونغ بأنها ليست بكيان جامد، فالمهم هو الحركة لا مادة الحركة، وهي تعني حركة التواصل بين فاعل ما ومحيطه، فالذات دائماً منخرطة في تجربة تفاعلية مع المحيط. الذات هي نقطة إلتقاء ونشاطها يُحدد بتكوين صور وأعماق figures et fonds [2]. فإذا كانت "الذات متلقيةً، يتحكم بها المحيط ويسيرها أما إذا كانت وظيفة الشخصية متضخمة فيتجمد الفاعل داخل دور واحد"[3].

أقسام الذات لدى الغشتلت أربعة:

- **الهو ça:** وهي تتعلق بظهور الحاجة كالشهية، الرغبات، النزعات، والمواقف غير المكتملة). يدفعني الجسد نحو الخارج ويجذبني المحيط نحوه. تولد الهو من الجسد بناء على دعوة المحيط، وهي تحتوي على غريزة الحياة، وهي الدافع

---

1 - Mead George: l'esprit, le Soi et la Société, PUF, paris 2006, p.212-213

2 - Perls, Hefferline & Goodman: Gestalt-thérapie, l'expérience, Bordeaux 2001, p.58

3 - Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.41

الحيـوي الـذي يدفعنـا ويشـدنا نحـو العـالم، بذلـك فهـي لا تنتمـي للفاعـل فقـط بل تظهـر عـن الموقف.

- **الأنا** : تتحـرك وظيفـة الــ Ego أو الأنـا لتقوم بالاختيار مـن المحيط بين ما تأخذه ومـا تتركـه، وهـي تردنـا إلى المفهـوم الوجودي للمسـؤولية.

- **الشـكل الوسـطي**: الاستسـلام lâcher prise الـضروري لحصـول التواصل، إنه شـكل العفويـة والإبـداع وهـو يقوم عـلى الإنخراط في الموقـف دون الرغبة بالسـيطرة عليه، وعـلى قبـول الجديـد والانضمام إلى تقدم المسـار.

- **الشـخصية:** هـي نتيجـة الخـبرات وهـي الوظيفـة الأكثر ثباتـاً للذات، هـي الطريقة التـي أرى بهـا نفـسي، الصورة التي أكوّنها عني. هي أشـبه بالنسـخة الشـفهية للذات، مكوناتهـا: المبـادئ الأخلاقيـة المكتسـبة، الإخـلاص للمجموعـات، الانتـماء الإجتماعـي (العائلـة، الطبقـة، الثقافـة)، وكل اختـلاف أو اسـتقلالية يرافقـه شـعور بالخيانـة أو العزل.

الـذات إذاً هـي الإطـار الأشـمل لـكل التركيبـات التـي ذكرناهـا، وتكـون تركيباتهـا حـاضرة في أي تجربـة تواصل إنما بدرجات ومسـتويات مختلفة، أما سـيطرة أو تجمـد الـذات في واحـدة منهـا دون غيرها فهـو ما يؤدي إلى خلـل وظائفي وبالتالي إلى مـا يسـتدعي العـلاج.

مبدأ التفردية Individuation:

التفرّديـة وهـي خاصيـة الذات تتم عبر مسـارين : الأول غـير مباشر ويظهر في كل جلسـة بعـد ألعـاب التحمية حيث يبـدأ الخطر بالتصاعد على شـكل تمثيل انفرادي أو ثنـائي، فيـه الكثـير مـن التوتر للمشـارك خاصـة لمن يخـاف ارتكاب الأخطـاء ويفضل البقـاء متخفيـاً داخـل المجموعـة، وهـذه التجربة حـين يتخطاها يـزرع بداخلـه الرغبة بتكرارهـا، وهـي رغبـة آتية عـن الطبيعة الروحانية في الإنسـان، رغبة لـن تظهر إلا بعد شـعور بالانتماء وإحسـاس بالقبـول والدفء من قِبَـل الجماعة.

أما المسار الثاني فهو المرحلة الخاصة بالعلاج حيث تكون المواجهة مباشرة مع الذات، لا مجال للاختباء خلف الـ "كما لو" فيها، وهي مرحلةٌ شديدة الخطورة، لا بد أن يأتي المعالج فيها بالكثير من المساندة العاطفية للمشارك لكي يستطيع الصمود. وبما أن التقليد والتفرديّة نزعتان متضاربتان يبدأ الصراع الداخلي الذي فيه إفادة كبيرة من أجل غلبة الواحدة على الأخرى. فإذا انتهى الصراع كان ذلك على حساب سعادة ونمو الفرد الداخلي.

إن تكوين جماعة في ورشة مسرح علاجي تشكل محطة انتقال بين العائلة والمجتمع الواسع لا تختلف عنهما من حيث المشاكل التي تواجهها وأهمها موضوع سحق الجماعة لروح التفرّديّة حين تبدأ بالظهور لذلك لا بد وأن يعي المنشط هذه المسألة فلا تشكل تكراراً لما يحصل في غالب الأحيان داخل العائلة أو المجتمعات، وهو سيكون شديد الحرص على إحلال التوازن بين الجو الدافئ واللحمة داخل المجموعة من جهة، ومن جهة ثانية على تشجيع التفرديّة والإبداع، فيتدارك الأمور حين تتكتل الجماعة ضد الفرد.

إن خروج الفرد عن التماهي مع المجموعة أمر مربك بسبب طبيعته غير الثابتة، وثبات المنشط خاصة أمام عدم الثبات هو ما يوازن الدفة فلا تقع المركب. أما الأهم فيكمن في فهم طبيعة التّفرديّة القائمة على اتصال بعالم خيالي من خلال صور تكمن داخل الإنسان عامة، وهي غالباً ما تجد طريقها للظهور عبر أعمال فنية تشكل أقنية لخيال الفنان الجامح، أما ظهورها بشكل عشوائي فيجعل صاحبها في موقع ضعف فيُعزل ويَفقد التوازن والصراع القائم على تجاذب طبيعتيه. لذلك لا بد من وعي تلك الصور بالدرجة الأولى ومن ثم تعلم السيطرة عليها إنما بشكل غير قامع .

علاقة الأدوار والتقليد بالذات والتفرديّة :

التفرديّة كصفة للذات هي متنفس الروح، كذلك التقليد عبر ارتداء الدور أو الـ persona فهو حاجة للانتماء، لا انفصال بينهما إنما لا تماهي أيضاً،

كلاهـما حاجـة للإنسـان، ومهمـة هـذا المـسرح تقـوم على إحـلال التوازن بـين قواهما المتضاربـة: فلـكي أتمكـن مـن أن أكـون مـع الآخريـن وأتفاعـل معهـم بشـكل يغـيرني ويغيرهـم لا بـد مـن التقليـد، ولـكي لا أُسـحق مـن الجماعـة وأفقـد الـذات لا بـد مـن التفرديّـة، هـذا التـوازن بـين التفرديـة والتقليـد هـو المهمـة الأساسـية للـذات"[1]. وهـي مهمـة عـلى قـدر كبـير مـن الدقـة تقـوم عـلى علاقة تقـع عـلى حـدود الاتحاد والانفصال.علاقـة يقسـمها Salvo pitruzella إلى ثلاثـة أنـواع:

- **التملـك :** حيـث تنصهـر الـذات مع الـدور الحياتي أو الــ persona فيغدو الفـرد في حالـة أقـرب إلى الممثّل الـذي يتماهى مع دوره فيعيشـه حتى خارج المسرح ليتحـول هـذا الـدور إلى هويتـه الخاصـة.

- **العزلة :** حيـث تنفصـل الـذات عـن الأدوار التـي تلعبهـا وعـن العواطف المرافقـة لهـا وتتحـول إلى مراقبـة حياتهـا مـن بعيـد. وهي أشـبه بالممثّل الـذي يؤدي دوره بتقنيـة عاليـة إنمـا بـبرودة خاليـة مـن أي حيـاة.

- **الغياب :** تجعـل الفـرد غـير قـادر عـلى إقامـة علاقـات إنسـانية كونـه دون حمايـة، كمـن يدخـل مـسرح الحياة بلا دور يلعبه، وهـي أشـبه بالممثّل غـير القادر على اعتـلاء خشـبة المـسرح، وهو يصـاب بالرعب حـين يُدفَعُ إليهـا فلا يتمكن مـن اللعب.[2]

الـسر إذاً يكمـن في التـوازن، في مـكان يلتقـي فيـه، بحسـب Pitruzella، شـطرا عبـارة هملـت الشـهيرة "**أكون**" مـع "**لا أكون**"، هـو مكان لا يلتقـي بل يرتقي فيـه الشـطران إلى مرتبـة تتخطـى الاثنـين فـلا تفـرض الخيـار ولا الامتـزاج بـل الاثنين معـاً : المسـألة إذاً لا تكمـن في أن "**أكـون أو لا أكـون**" بـل هي في أن "**أكون ولا أكون**" في الوقـت ذاته.

1 - Masquelier-Savatier Chantal: Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, paris 2008, p.108

2 - Pitruzella Salvo: Introduction to Dramatherapy, Brunner-Routledge, 2004, p.33-34

أما سر التـوازن فيبقـى في المحبـة التـي يحـرص الفرد عـلى تبادلها مـع المحيط بحيث يتمكن من أن يتفرّد دون أن يسـتنفر ذلك محيطه "حين يشـعر الفرد بالحب والقبول يتطابـق الكائـن لذاتـه l'être pour Soi مـع الكائـن لآخريـن l'être pour autrui ويتقلـص الفـارق بـين صـورة الـذات المثالية وصـورة الذات كـما يراها الآخـرون... من يتقبلـه الآخـرون يتقبـل نفسـه فيوجد، يشـعر بأنه هـو نفسـه Himself، تتفتح ذاته وتتوحـد... غالبـاً مـا لا يطابـق الـذات الكائـن بسـبب القلـق الذي يمنـع بعض عناصر التجربـة المُعاشـة من الانتـماء إلى الذات"[1].

لكـن المفارقـة أننـا مـا دمنا نطالب ببعـد ثالث حيث يمكن للأضـداد فيه أن تلتقـي عـلى مسـتوى ثالث يحتـوي الاثنين معاً، فلـماذا لا يلتقي طرفا هـذا المجال أي المـسرح والعـلاج، وبالتـالي لمـاذا لا يلتقي المـدرب المسرحي والمعالج فيقـوم بالتدريب شـخص واحـد يحتـوي المجالـين معاً؟

الجـواب ببسـاطة أن الأضـداد لـكي تلتقـي عـلى مسـتوى آخـر للواقـع يجـب بدايـة أن توجـد وتحـدد هويتها وذاتهـا واختلافها ولربمـا صراعها داخل بعـد أولي يقوم عـلى الصراع والتناقـض أولاً. لذلك فعملية الفصل وتحديد المهام والهويات والصلاحيات ضروريـة لأجـل ثبـات هذا المـسرح أولاً، وضروريـة لأن عملية الارتقـاء إلى البعد الثالث تتـم داخـل المشـارك الـذي هـو الهـدف الأسـاسي لقيـام التدريبـات.

وبقـدر مـا يكـون كل مـن طـرفي المسـار الـذي يمـر بـه المشـارك طـوال فترة التدريبـات مـن أجـل العـلاج واضـح المعـالم، بقـدر مـا يُسـهّل ذلـك عمليـة الارتقـاء بالأضـداد إلى بعـد يحتويهـما معـاً. وهـي عمليـة يجـب أن تحصـل داخـل المشـارك وليـس خارجـه ثـم تسـقط عليـه بشـكل تلقينـي، وإلا تحولـت إلى انصهـار وضيـاع.

1 - Schutzenberger Anne: Introduction au Jeu de Rôle, Privat, France 1975, p.73

القسـم الثالث: المسرح العلاجي

«لا أريد وطناً مكوناً من أمة أو مدينة، أنا لا أؤمن بذلك.

لكنني بحاجة إلى وطن... لهذا السبب اخترت المسرح[1]».

الفصل الأول:

الفرق بين المسرح العلاجي والبسيكودراما:

كانـت بدايـة التفاتـة علـم النفـس إلى المـسرح مـع البسـيكودراما إلى أن تحولـت إلى تقنيـة معالجـة مـا زالـت تتّبـعُ حتـى اليـوم. أما ظهـور مـسرح المضطهد وتعميـم المـسرح ليطـال مختلـف مجـالات المجتمع، فقد شـكّل التفاتـة جديدة لعلم النفـس إلى القـدرة التـي يتمتـع بهـا هـذا الفـن عـلى التغيـير النفـسي والاجتماعـي، فانفتحـت المجـالات وظهـر مـا يسـمى بالمـسرح العلاجـي Théâtrothérapie أو Dramatherapy أولاً في لنـدن في السـتينات عبر اسـتخدام المـسرح في التربية، وتطوّر ليطـال مختلـف المجـالات فيـما بعـد، وهـي طـرق معالجـة تقوم عـلى اسـتخدام كل التقنيـات المسرحيـة وليـس فقـط لعـب الأدوار كواحـدة مـن الفروقـات الأساسـية أو كتطويـر لمـا قدمتـه البسـيكودراما.

أوجه التلاقي:

- **الدرامـا أو التمثيـل:** الدرامـا أو التمثيل يعني الفعـل، وهو يحتل المكانة الأساسـية في السـيكودراما والمـسرح العلاجـي، إذ أن تعريـف المؤسسـة

---

1 - Barba Eugenio: le Canoe de Papier, Bouffonnerie n. 28-29, Paris 1993

البريطانية للمسرح العلاجي هو "استخدام مقصود للتمثيل والطرق والتقنيات المسرحية بهدف تحقيق الأهداف العلاجية التي تقوم على التحرير من العوارض، وعلى التكامل الجسدي والعاطفي والنضوج الشخصي". أما مورينو فيعرّف عنها بأنها العلم الذي يبحث عن "الحقيقة" عبر الوسائل التمثيلية.

- **التمثيل والجسد:** حين نعبّر عبر الفعل والجسد يقترب المشارك بسهولة أكبر من مشاعره وعالمه الداخلي. وكلاهما الـ Dramatherapy والبسيكودراما يجلبان المشاعر واللاوعي عبر الجسد إلى مستوى المعالجة.

- **استخدام المساحة في المسرح وفي العلاج:** مساحة يكون فيها الوهم واللعب مقبولين فيُعطى تعبيراً ثلاثي الأبعاد عبر الفعل، وهي مساحة تحمل حرية أكبر للاستكشاف والتعبير.

- **التمثيل والحلم:** حين يكلمنا اللاوعي يتم ذلك عبر طرق مسرحية، ففي الحلم مثلاً نجد عناصر درامية كالقصة والموقع والتحولات المشهدية والعلاقات والشخصيات والحوارات... تستخدم الـ Dramatherapy كما البسيكودراما التمثيل كوسيلة تعبير عن الصراعات الداخلية.

- **التمثيل والدور:** يقسّم مورينو الأدوار إلى جسدي نفسي وهي الطريقة التي يتصرف فيها الفرد على الصعيد الجسدي، والأدوار الاجتماعية أي علاقات الفرد مع الآخرين، والأدوار البسيكودرامية كصور داخلية للذات في علاقته مع الآخرين.

أوجه الاختلاف:

- يتركّز الاهتمام في جلسة البسيكودراما على فرد واحد من المجموعة

يحـدده المـشرف المعالـج كممثـل أول protagoniste، ويـوزّع الأدوار عـلى باقـي المشـاركين ليشـكلوا انعكاسـاً لعالمـه الداخلي. بينـما نجد في الــ Dramatherapy أنَّ الاهتمام قد يسـتقر عـلى واحد من المجموعة خـلال معظـم الجلسـة، لكنه قـد يتنقّل بحريـة إلى باقي المشـاركين.

- لا تـزال البسـيكودراما تحافـظ على أنظمتها باسـتثناء بعـض التعديلات الطفيفة كالـStrategic Psychodrama أو Analytic Psychodrama أو Psychodrama Person-centred. أمـا الـ Dramatherapy كونها تسـتمد جذورهـا مـن تقاليـد وتقنيـات مسرحيـة متنوعـة كالطقـوس، والــشمانيّة Chamanisme، والروايـة، واللعـب المسرحـي، والدمـى، والأقنعـة، والعديـد مـن المـدارس المسرحيـة، كل ذلـك يجعلهـا أكـثر تنوعـاّ وانفتاحـاً عـلى أسـلوب المعالـج وشـمولية ثقافتـه ومعرفتـه. في حـين يسـتخدم المـشرف المعالـج في البسـيكودراما طريقـة محـددة لبرمجـة الرحلـة البسـيكودرامية كتعبير عـن أهدافه العلاجيـة الصرفة، تـأتي جلسـات الــ Dramatherapy أكـثر تنوعـاً وإبداعـاً في اسـتخدام الوسائل.
- تقوم جلسـة البسـيكودراما على تحمية كلامية يليهـا الفعل القائم على لعب الأدوار الذاتية، ثم المشاركة الختامية. أما في الـ Dramatherapy فتبدأ الجلسـة بالتحمية الجسـدية والصوتية التي تهدف إلى بناء الثقة وفيهـا تظهـر المواضيـع والاهتمامـات التـي سـتُطرح في القسـم التـالي أي التطـور. في التطـوّر ينتقـل المشـارك مـن الأمـان النسـبي في البدايـة إلى المخاطـرة التصاعديـة ثـم العـودة إلى الأمـان عـبر طقـس الختـام. فيـه يُسـتعان بالتقنيـات مـن أي شـكل مسرحـي: كالعمـل عـلى نـص، العـرض، الإرتجـال، الحكاية، القنـاع، الماكياج، الدمـى، الحركة، الصوت،

اللعـب، النحـت وغيرهـا. فهنـا لا خطـة تتبع كـما في البسـيكودراما بل ما يمكـن الاسـتعانة بـه مـن اجـل تلبيـة حاجـات المجموعة النفسـية، وتختـم الجلسـات بالتحليـل الكلامي.

- المعالـج في البسـيكودراما لديـه مـن الإدارة عـلى الصعيـد العلاجـي مـا يفـوق المعالـج في الــ Dramatherapy، وحسـن الإدارة العلاجيـة يجنّـب المشـارك مـن التعـرّض لقـدر يفـوق طاقته مـن المواد النفسـية فيحـرص المعالـج عـلى تحديـد المسـار، أمـا علاقـة الأول بالممثّـل الأول ففيهـا الكثـير مـن التعاطـف مـن جهـة وتحليـل واضـح ودقيـق مـن جهـة ثانيـة، امـا في الــ Dramatherapy فيتـوزع اهتـمام المعالج على كل المشـاركين.وينصب فقـط في حـالات الارتـداد Régression التـي قـد تنتـج عـن الاستكشـافات المسرحيـة أحيانـاً، مهمـة المعالـج في الــ Dramatherapy أن يستشـف المواضيـع الحساسـة التـي تظهـر عـبر التفاعـل بـين المشـاركين.
- يعمـل المشـارك في البسـيكودراما عـلى مـواد مـن حياته الخاصـة مباشرة، بينـما في الـ Dramatherapy فتتحول الأسـطورة، والقصة والمسرح نفسـه إلى قصـة تطـال الجميع وهـي لا تُتَرجم وتحلل كقصة الممثّـل الأول فقط، وهـذا ما يسـمح للمشـارك بالسـفر السريع بـين الواقع الشـخصي والواقع الموضوعـي، من الــMicrocosme إلى الــMacrocosme [1].

المسرح العلاجي اليوم:

هنـاك مؤسسـتان رسـميتان لتدريـس هـذا النـوع مـن المـسرح كاختصـاص

1- Collective: the Handbook of Dramatherapy, Routeledge, 1994, p. 114 -131

مستقل هما : المركز البريطاني للمعالجين المسرحيين (BADTH)، والمؤسسة الوطنية للعلاج المسرحي (N.A.D.T.) في الولايات المتحدة؛ وأهدافهما "معالجة الأزمات النفسية عن طريق الانخراط الجسدي والعاطفي للمشارك، وتتم المعالجة عن طريق الفعل وتهدف إلى حل المشاكل، تحديد الأهداف، التعبير عن المشاعر، حصول التطهير، توسيع وتعميق التجربة الداخلية، تطوير المهارات التواصلية والعلاقات، القدرة على تأدية الأدوار الحياتية بشكل أكثر مرونة وطواعية"[1] . أما نماذج الـ Dramatherapy فهي أربعة:

- **النموذج المسرحي:** يتكوّن من ممثل/متعامَل معه client أو مجموعة ممثلين/متعامَل معهم، مشرف/معالج، مساحة محددة، زمن متّفق عليه وهدف مشترك، ويقوم على قصة المُتَعَامَل معه الخاصة.

- **التمثيل العلاجي:** وهو يستخدم إضافة إلى قصص الزبائن الخاصة، الأساطير، السِّيَر والفنون الشعبية.

- **نظرية الأدوار:** تعتقد بأن الإنسان يلعب العديد من الأدوار البيولوجية، العائلية، المهنية والاجتماعية في حياته الحقيقية كما في الجلسات.

- **المقاربة الأنتروبولوجية:** مستوحاة يلعب المعالج فيها دور الشافي الذي يضع الصور المسرحية داخل المريض فيتحول هذا الأخير لمتفرّج يتلقى صور العلاج.

1 - http://nadt.org/about.html

الفصل الثاني:

المسرح العلاجي من وجهة نظرنا:

«قليل من الناس هم فنانو الحياة،

فن الحياة هو أنبل الفنون وأندرها،

من يستطيع أن يشرب الكأس بجمالية؟[1]»

إن المسرح التفاعلي الذي نتج عن مسرح المضطهد وقام بتوسيع حدود المسرح، هو الإطار الاجتماعي الأوسع للمسرح العلاجي، أما تسمية المسرح العلاجي فتعني المهمة المحددة للمسرح التفاعلي والتي تقوم على العلاج النفسي للفرد والمجتمع حين يصبح هذا الأخير علاجاً عيادياً إذا صح التعبير، حيث الهدف العلاجي هو الهدف الواعي لتوجيه المسار نحو تعديل في مسار الإنسان وفي علاقاته مع العالم عن طريق كسر الخوف لديه. والحدود بين الأهداف دقيقة جداً، و التمييز في هذه الأهداف يظل خاطئاً كون أي وعي أو إعادة تأهيل هو جزء من العلاج والتربية، ففي الاستكشاف فهم وأي فهم وإحساس غالباً ما يؤدي إلى التغيير وبالتالي إلى العلاج.

يهدف المسرح العلاجي إلى تحسين الهوية الشخصية للإنسان مع توسيع كمية ونوعية الأدوار المتوفرة لديه ليؤديها، إضافة إلى تنمية المخيلة والقدرات التواصلية والتفاعلية، داخل جو من المرح الذي قد لا يخلو من التشنج والمعاناة التي تلقى الترحيب بحرارة وتعاطف، ويتعاطى معها كتجارب إنسانية يمكن

---

1 - Jung Carl Gustave: l’âme et la vie, Buchet/Chastel, France, 1963, p.158

مشـاركتها[1]. المـسرح العلاجـي إذاً هـو مصغـر عـن الحيـاة القائمـة عـلى العلاقـات الإنسـانية بمـا تحملـه مـن مشـاعر إيجابيـة أو سـلبية مـع إمكانيـة مراقبـة طريقـة "العيـش" هـذه ومـن ثـم نقدهـا مـن أجـل تحسـينها عـبر مشـاركتها مـع الآخريـن.

إلى من يتوجه المسرح العلاجي؟

إن أي مجموعـة بشرية تشـكل مصغـراً لمجتمع ما بحيـث يتفاعل أعضاؤها بشـكل يسـمح لـكل فـرد بالتغيير هـي مجموعـة قابلـة لأن تشـكل الهـدف الـذي يتوجـه المـسرح العلاجـي إليـه.

أمـا المجموعـات التي نتعامل معهـا في مسرحنا العلاجي فتقسـم إلى نوعين: منهـا مـا يكـون موجـوداً أصـلاً كـما هـي الحـال في التعليـم المـدرسي أو الجامعـي أو في التدريـب مـع العاملـين في مؤسسـات علاجيـة من أطبـاء، أطباء نفسـيين، معالجين نفسـيين، معالجـين فيزيائيـين، مسـاعدين اجتماعيـين،... بهـدف توطيـد العلاقـة بـين العاملـين وخلـق جـو مـن الثقـة مـن خـلال التعبـير عـن النفـس والمكبوتـات بشـكل مسرحـي لعبـي، خاصـة وأن العاملـين يتعاطـون مـع ضحايـا التعذيـب الأمـر الـذي يجعلهـم بحاجـة للتفريـغ والاسـتيعاب العاطفـي الـذي يمكـن لجـو مـن الثقـة أن يؤمنـه. أو شركات بهـدف تحسـين العلاقـات بـين الموظفـين أو المؤسسـات المتخصصـة لـذوي الاحتياجـات الخاصـة أو دور العجـزة والمستشـفيات.

أو مـع المجموعـات المركبـة حيـث تقـوم جمعية أو مؤسسـة أهلية مـا بدعوة مجموعـة مـن الأشـخاص بحسـب أهـداف النشـاط والشريحـة الاجتماعيـة المسـتهدفة، فأحيانـاً يتركـز النشـاط على النسـاء فقط ليكون موضوعـه التربية أو العنف ضـد المرأة أو غيرهـا. التربيـة حيث يتم الجمع بين الأمهـات والأولاد بهدف تحسـين العلاقات والتواصل بـين الأجيـال، كـما يمكـن للنشـاط أن يجمـع بـين مختلـف الشرائـح الاجتماعيـة كمصغر عـن المجتمـع إذا كان قبـول الآخـر من ضمن الأهـداف، وأحياناً أخرى يتركز النشـاط على الشـبيبة أو المراهقـين حـول الأطفـال مواضيـع تحددهـا الجمعيـة لموضـوع النشـاط.

---

1 - Pitruzella Salvo: Introduction to dramatherapy : Person & Threshold, Brunner-Routledge, 2004. P.116

أهمية المسرح في العلاج:

مـن المسرحيـين مـن يتذمـر مـن المشـاريع التـي تلقـى عـلى المـسرح كمشـاريع ثقافيـة أو اجتماعيـة تتخطـاه وتفـرض عليـه دعـوات لتحقيـق غايـات اجتماعيـة قـد لا يملـك الوسـائل الكافيـة لتحقيقهـا، مـما يـؤدي إلى عـدم التعـادل بـين الأهـداف والوسـائل باعتبـاره كمـكان تطهـير للعواطـف الإنسـانية، أو كحامـل لجوهـر دينـي أو شـيطاني، كدافـع لإظهـار المكبوتـات الدفينـة أو المشـاركة في تغيير العـالم... فذلـك ليـس ببعيـد عـن طبيعـة المـسرح، إن اتسـاع وتعـدد إمكانيـات المـسرح وتركيبتـه القائمـة عـلى عـدم الثبـات تجعله أكبر مـن أن يحـدد ويعرّف من منظـار واحـد حتـى ولـو كان هـذا المنظار هـو الجماليـات، مـع العلم أننا لـو نظرنا إلى الحيـاة كفـن "يُـشرب بجماليـة" كـما يراهـا يونغ لوجدنـا أن العلاقة بـين العلاج والجماليـات المسرحيـة قريبـة جـداً.

يعـرّف المعجـم المسرحـي المـسرح بالعديـد مـن التفسـيرات منها مـا يتعلق بالنـص، أو بالأنـواع، أو المـكان، وغيرهـا. ومـن هـذه التفسـيرات التعريـف التـالي: "تسـتخدم كلمـة المـسرح للدلالـة عـلى شـكل مـن أشـكال الفرجـة قوامـه المـؤدي/ الممثّـل مـن جهـة، والمتفـرّج من جهة اخـرى"[1]. وأول مـا يميز المسرح هو تلـك القدرة عـلى تحديـد الأدوار والهويـات عـبر الاختـلاف بـين أنا/أنـت، والتـي يمكـن أن تبقـى ثابتـة كـما في المـسرح التقليـدي أو أن تكـون متحركة كما في تنـاوب الأدوار بين الممثّل والمشـاهد في المـسرح العلاجـي.

الأمـر الثـاني الـذي يمكـن للمـسرح أن يقدمـه للعـلاج هـو إمكانيـة خلـق مسـافة بيننـا وبـين صراعاتنـا الداخليـة منها أي مـع الـذات، او الخارجيـة أي بين الأنا والآخر عبر تجسـيدها داخل مسـاحة مخصصة لهذا الأمر هي الخشـبة. يقوم المسرح عـلى الـصراع، والـصراع هـو أسـاس أي مشـكلة نفسـية، حـين يجـد الإنسـان نفسـه

1- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص.422

ممزقاً بين نزعتين متناقضتين تقاتل كل منهما لتحقيق رغباتها، فلا يعرف الفرد إحلال التوازن بينهما معتقداً أن ذلك يتم بغلبة أو سيطرة الواحدة على الأخرى، فيعيش إما حالة من الجماد والموت في حال سيطرت نزعة واحدة، أو في حالة من الانتقال من واحدة إلى أخرى في حالة عدم استقرار يفقده القدرة على السيطرة والتوازن. بينما المطلوب هو حالة من التناغم القائمة على إحلال التوازن بين الأضداد، الأمر الذي يخلق ديناميكية قائمة على مزيج من الحركة والثبات في آن.

حين يجسد الإنسان الصراع على المسرح يقوم بإخراجه من داخله ليحصره داخل مساحة وزمن محددين. يضع المسرح مسافة بيننا وبين هذه الصراعات فتكون اول خطوة نحو العلاج.

"المسرح هو ذاك المكان الرمزي للخيال، يقود الى تحليل الذات، إلى تفريغ شيء من الذات، إلى تطهير المشاعر. يتخلص الإنسان من أمر "سيىء" بداخله ليكتشف مفعولاً يحرره بواسطة الكلمة في مكان ، فيتحول إلى فلسفة حيث يختلط الخيال بالواقع ويتمددان"[1]. المسرح إذن هو نقطة إلتقاء عالمين هما الخيال والواقع.

يلتقي الخيال الذي يبحث عن تجسيد وتعبير له لكي يستطيع أن يوجد، مع عالم ذي طبيعة مختلفة عنه، الأمر الذي يؤدي إلى اصطدام يُخفف من حدته الإطار اللعبي للمسرح، هذا الإطار يسمح بالاختبار والتفاعل الذي يؤدي إلى تعديل في طبيعة كل منهما، يولد عنه شكل جديد من التواصل الخلاق، وحين يتمكن الفرد من تجسيد الخيال والصور التي تسكن عالمه الداخلي يتمكن من تخفيف ضغطها عليه.

المسرح هو عالم تسكنه شخصيات ومواقف تماماً كما في الحياة مع اختلافه عنها بأنه مصطنع، لكنه بالمقابل يمنح الإنسان شعوراً بالقدرة على

1- Minet J. Serge : Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique, 2006, p. 69

الخلـق وعـلى الإمسـاك بزمـام حياتـه وعالمـه، والمـسرح كفـن هـو شيء مصطنـع ويمثـل عالمـاً يخلقـه الإنسـان وبالتـالي فهـو لا يخضـع كليـاً لقوانـين الطبيعـة، بـل هـو يسـتخدم هـذه القوانـين، يتخطاهـا ويرتقـي بهـا. إنـه التقـاط لأشـكال محيطنـا، تعبـير عـن اسـتحضارات، تمـرد عـلى وجودنـا مقابـل مـن يلغي هـذا الوجـود، "فحين يجسـد الطفـل أحلامـه العدائيـة في ألعـاب الحـروب، أو حـين يشـبع نزعـة العظمـة في لعـب دور superman أو الأمبراطـور، فهـو لا يشـبع أحلامـه اللاواعيـة فقـط، بـل يحـاول التعويـض مـن خلال إعطـاء الأوامر عن شـعوره الـدوني كونه خاضعاً لسـلطة الراشـدين وخاصـة أهلـه"[1].

أهـم مـا يمكـن للمـسرح أن يقدمـه للعـلاج هـو إمكانية مـا يسـميه فرويد بقتـل الأب بشـكل رمـزي مـن أجـل البلـوغ، فوظيفـة المـسرح أن يظهر على الخشـبة تاريـخ وتواريـخ الإنسـان "لكي تسـتطيع مجموعة مـا أن تحدد نفسـها وهويتها يجب أن يكـون لديهـا مراقـب يحيطهـا ويمثلهـا... وهـي وظيفـة الملـك أو السـلطة ووجـود الاختـلاف قائـم مـن أجـل التضحية به وهـذه هي مفارقة الإنسـان والمجتمـع... ولكي تسـتمر السـلطة عـلى هـذه المجموعـة أن تمثـل موتها وتضحيتهـا على الخشـبة حتى لا تضطـر إلى المـوت الحقيقـي، وهـو مـا يتطلـب ضحيـة بديلـة ترمـز إليهـا"[2].

يقـوم المـسرح على الانخـراط الكامل بالفعل، وللفعل القـدرة على الانفصال عـن زمـن حدوثه، وهو ما يشـكل الصدمـات النفسـية traumatismes حيث يتجمد الزمـن عنـد لحظـة وقوعهـا فيبقـى تأثيرهـا لزمـن يتخطـى زمـن حدوثها، هـذا المثال يظهـر المفعـول السـلبي ولكـن في المـسرح العلاجـي حيـث أن الفعل الإيجابي يسـتمر تأثـيره إلى زمـن يتخطـى الجلسـات.

1 -Bettelheim Bruno : pour être des parents acceptables, une psychanalyse du jeu, Robert Laffont, S.A. Paris, 1988. p. 288.

2 - Meyer Michel: le comique et le tragique- penser le théâtre et son histoire, PUF, Paris 2003, p.1-21

إن المسرح العلاجي بداية عبر الفعل الذي يقوم به المشارك داخل موقف محدد يعطيه الأمل بقدرته على الإمساك بباقي مواقف حياته بشكل فاعل وفعّال، ومن ناحية أخرى فإن أجواء الدفء والقبول التي تجعل العلاقات مريحة داخل التدريب تعطي الأمل بإمكانية إيجاد أو حتى بنقل هذه الأجواء إلى الخارج. والفرق بين هذا المسرح والإيديولوجيات، أن علاقة الفرد بهذه الأخيرة تجعل علاقته مع الواقع مشوهة على صعيدين "الأول حيث يقيم علاقة مع الواقع بشكل خيالي، والثاني عبر الممارسات الاجتماعية التي ينفي عنها أي مظهر خيالي"[1].

المسرح يحرك الجمود فتكون ولادة وحياة حتى لأكثر الحالات صعوبة، وهنا تظهر مدى فعالية المسرح حتى مع حالات الانفصام، ففي وصفه لاستخدام البسيكودراما مع مجموعات من المرضى النفسيين يقول المعالج البسيكودرامي Pierre Bour "هؤلاء المرضى لم يعودوا يدافعون عن أنفسهم كما لو كانوا نافذين كلياً جدران أسوارهم المشققة: و"الأنا" أضعف من أن تحتمل المواجهة، وحده الجمود يحميهم من الآخرين"[2]، والمسرح يفسح المجال للكلام والإصغاء، لم يكن لهؤلاء المرضى الحق بالكلام ففي عالمنا اليوم من يأخذ الوقت للإصغاء لآخر؟

تعمل الشخصيات والأدوار المسرحية كأقنعة تستوعب كل أنواع الإسقاطات الذاتية عليها، ويشير يونغ إلى هدفين لاستخدام الأقنعة في المسرح الإغريقي "الأول من أجل التطهير عبر تأمين الحماية لمرتديه في اللحظة التي يعبّر فيها عن تفرّده، والثاني هي الترجمة التي يحملها القناع كهوية نموذجية Archétypal والتي ترمز لاتحاد الـ ego الذاتي للفرد مع أسلافه الكامنين داخله... فمن يضع

1 Caune Jean: Acteur-Spectateur, une Relation dans le blanc des mots, Nizet, Saint Genouph 1996. p. 110

2 Bour Pierre: le Psychodrame et la Vie, EPI-DDB, Paris 1968. p. 247

القنـاع يُسـقط كل المكبوتـات"[1]. بـين الممثّـل التقليـدي الـذي يضحي بأنـاه في خدمة دور يحـدده لـه المخـرج وبـين البطـل في البسـيكودراما الـذي يُطلـب منه تمثيـل ذاته عـلى الخشـبة، نجـد المـسرح الإرتجـالي عـبر إرتجـال الشـخصيات يحـل التـوازن بـين الاثنـين مـن حيـث إمكانيـة الإسـقاط على الشـخصية الممثّلـة كل ما يرغـب الذات في تحليلـه واتخـاذ مسـافة منـه مـن أجل اسـتيعابه.

"يُقـدِّم المـسرح للإنسـان الباحـث عـن التفرديّـة -أصبـح مـا أنـت عليـه- إمكانيـة خـوض اللاوعـي، تأكيد للأنـا، وعي للآخر... يـؤدي المسرح عبر اللغـة الرمزية إلى تفريغ الاحتقان الشـخصي والعاطفي، إلى تبسـيط النزاعات، التعبير عنها وإسـقاط المتخيّـل، التـوق اللاعقـلاني الخيـالي أو المتخيّـل، يترتـب فيـه الإقـدام عـلى الفعـل الاندفاعـي فيصبـح واعيـاً ومسـيطراً عليـه[2]".

الإنسـان هـو النقطـة المشـتركة الأهـم بين المـسرح والعـلاج هو مـادة الاثنين، الإنسـان بمجمله، بروحه، جسـده، مشـاعره، تسـاؤلاته، غموضـه،... هي مـادة لا تنتهي الأبحـاث حولهـا، ومفارقتها أنها تحمـل بداخلها الباحث وموضوع البحـث في آن، هكذا هـو المـسرح إنسـان يجسـد إنسـاناً، يجسـد نفسـه أو آخـر، يعالـج نفسـه أو آخـر.

ما هو العـلاج ؟

إن أصـل كلمـة عـلاج هـو إغريقـي Therapeïe وتحتـوي في الوقـت نفسـه عـلى معنـى الاهتـمام اليومـي وشـعائر الآلهـة. والــ Therapeuter هـو الخـادم الـذي يهتـم بالآخـر، وكلمـة Psychotherapie تعنـي لغويـاً الاهتـمام بالــ Psykhé

1- Andersen-Warren Madeline & Grainger Roger: Practical Approaches to Dramatherapy : the Shield of persus, Jessica Kingsley, London 2000, p.92

2 - Minet Serge: Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique 2006. p. 70

أي النفس[1].إن هذا التعريف للعلاج يغير النظرة القديمة للعلاقة بين المعالج والمريض، وهي علاقة قائمة بين معالج يعرف كل شيء ومريض يتلقى العلاج أو "الشفاء العجائبي" وفي ذلك تقول المحللة النفسية laura sheleen "العلاج بمعناه الأساسي يعني إعادة التناغم، وهو مجال كان يوكل في الماضي للكهنة والمختارين"[2].

بين العلاقة التي تعتبر المعالج في خدمة نفس إلهية وبين تلك التي تعتبر المحلل في موقع المرشد أو الـ Gourou، فإن نظرة الـ Gestalt المعتدلة لم تعد تطلق تسمية مريض بل استبدلتها بالمُتَعَامَل معه أو الزبون Client. "لأن كلمة "مريض"، تشير إلى استسلام المريض للطبيب. حتى أن المحللين النفسيين أنفسهم مالوا إلى استخدام كلمة analysant التي تشير إلى القسط من فعالية المُتَعَامَل معه في علاجه"[3].وتجدر الإشارة إلى أن العلاقة في هذا النوع من العلاج تلغي المستويات فتكون معاملة المعالج للمتعامَل معه معاملة الند للند. "فالاهتمام بالإنسان وبحياته يهم أكثر من مرضه. هذا الموقف من المرض شكل مصدر إلهام لحركة الرافضين للطب النفسي التي ظهرت عام 1960 في انكلترا"[4].من هنا فأي حديث عن العلاج يتطلب التوقف عندما يستدعي العلاج أي المرض، كيف نعالج مرضاً ما إذا لم يكن هناك من مريض؟

---

1 - Dictionnaire Bally cité par Masquelier-Savatier Chantal: Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, paris 2008, p.97-98

2 - Sheleen Laura: Théâtre pour devenir …autre, EPI paris 1983, p. 78

3- Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.6

4 - Masquelier-Savatier Chantal : Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, paris 2008, p.92

يـرى Roland Cahen الـذي وضـع في مقدمـة كتـاب "جدليـة الأنـا واللاوعـي" ليونـغ، أنـه يمكـن أن نلاحـظ بوضـوح كبـير أن "كل الظواهـر التـي نجدهـا عنـد المـرضى النفسـيين بشـكل واضح نجدهـا نفسـها عنـد الأشـخاص العاديـين، إنمـا بدرجـات خفيفـة"[1]. لكنـه يفـرق بـين الأمـراض النفسـية والعقـد النفسـية. "العقـدة هـي مجموعـات idéo-affectifs ذات حمولـة عاطفيـة كبـيرة تتكـون خـلال الحيـاة الشـخصية للفـرد، وهـي مكونـات طبيعيـة للنفسـية العاديـة. لكـن وككل التركيبـات الإنسـانية، يمكـن للعقـد التـي هـي بالأسـاس ضروريـة أن تخضـع لـكل التحـولات والتشـوهات المرضيـة الممكنـة والمتخيّلـة"[2].

أمـا تعريـف منظمـة الصحـة العالمية لمفهـوم الصحة فهـو "لا تعني الصحة غيـاب المـرض أو العجـز، بـل هـي حالـة مـن الراحـة الكاملـة الجسـدية، الفكريـة والاجتماعيـة"[3]. أمـا نظرة الـ Gestalt للمرض فتصفه المعالجـة Marie Petit بالتالي "إن الصدمـة العاطفيـة الناتجـة عـن توقـف مهمـة بشـكل مفاجئ يجعلها تسـتمر طويـلاً في الذاكـرة بينـما تُنـسى بسرعـة لـو كانت قد اكتملـت وانتهت بشـكل مُرضي. وغالبـاً مـا تتكـرر المهمـة غـير المكتملـة بشـكل عفـوي، الأمـر الـذي يبـدد الضغـط المرافـق لعمليـة توقفهـا، واسـتبدال المهمة غـير المكتملة بمهمة بديلة يسـمح بتفريغ جـزئي للضغوطـات. بالتـالي فـإن الـ Gestalt (الشـكل) غـير المكتمـل يـترك طاقـة مـا، قـوة كامنـة، شـعوراً مـا معلقـاً يبحـث عـن طريقـة للتعبـير عـن نفسـه. وهـذا التوقـف للـ Gestalt يـؤدي إلى سلسـلة تصرفـات متكـررة تهـدف إلى إقفالـه. هـذا

---

1 - Cahen Roland: Notes du livre"dialectique du moi et del'Inconscient", C.G.Jung, Gallimard, paris 1964, p.57

2 - م. ن.، ص. 27.

3 - OMS (Organisation mondiale de la santé) cité par Ginger Serge: La Gestalt, l'art du Contact, Marabout, paris 2005, p.19

البحث عن الاكتمال يمكن أن يُسَكّنه مؤقتاً نشاط أو سلوك تعويضي"[1].

يمكن وفي أي وقت، أن نتعرض لتوقف مفاجىء أو صدمة عاطفية تكون مدعاة قلق وبالتالي نكون بحاجة للعلاج الذي يحمله التعبير الهادف إلى إقفال وإنهاء ما توقف، وهذا ما يستدعي الفصل بين العلاج thérapie والعلاج النفسي psychothérapie، و"الفرق بين العلاج الجماعي والعلاج النفسي الجماعي مهم، فكلمة علاج تستخدم حين تكون التأثيرات العلاجية ثانوية وتأتي بالدرجة الثانية لنشاط المجموعة الأساسي، دون موافقة مسبقة للمريض على العلاج ودون خطة علمية. وبالمقابل فكلمة علاج نفسي لا يمكن استخدامها إلا حين يكون الهدف الفوري والوحيد منها هو الصحة النفسية للمجموعة وأعضائها وحين يتم التوصل لهذا الهدف عبر المناهج العلمية بما فيها التحليل والتشخيص"[2].

العلاج بالنسبة إلى يونغ:

يقوم العلاج بالنسبة إلى يونغ على تخطي الازدواجية التي يفرضها الأهل والمحيط الاجتماعي، من أجل التخلص من قبضة الـ persona، والتخلي عن دفاعات الـ ego، ومحاولة التعرّف والاعتراف بالظل shadow (أي الجانب المظلم داخل الفرد) كجزء من حياة الفرد الداخلية بدلاً من إسقاطه على الآخرين، والانتهاء من الشخصية الرافضة للعلاقات الجنسية الكامنة داخل النفس ومحاولة وعي الغايات العظمى للذات self [3]. وهو يقسم العلاج إلى أربع مراحل لا تكون متتالية على الدوام:

1 - Petit Marie: la Gestalt, thérapie de l'Içi et maintenant, ESF, Paris 1984, p. 50

2 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, p.128

3 - Stevens Anthony: Jung, A very short introduction, Oxford University Press, 2001, p83

- **الاعتراف**: مرحلة التطهير الأساسي، حين يتشارك الفرد مع المعالج أسراره التي يحملها، وهي مرحلة تتلازم مع مشاعر الارتياح الكبير والتفريغ، وتتقلص فيها مشاعر الإحساس بالذنب، كما مشاعر العزلة والدونية. عندها يبدأ استيعاب الظل shadow.
- **الشرح**: يتم فيها فحص العوارض والتحويل transfert وتحديد مناطق الفشل في التطور. في هذه المرحلة تكون التغييرات الجذرية نادرة لكن العمل الجدي مع اللاوعي يكون قد بدأ.
- **التربية**: تطبَّق فيها مكتسبات المرحلة الأولى والثانية في الحياة، فيختبر الإنسان نفسه بشكل مختلف ويجرّب طرقاً جديدة للوجود، وهو ما يتماشى عادة مع تحسّن وتكيّف الفرد مع المجتمع.
- **التحوّل**: يضع التعامل مع اللاوعي الفرد وجهاً لوجه مع الظل، الـ anima، الـ animus، وغيرها من المكوّنات النموذجية archetypal. في هذه المرحلة تلعب الرموز دوراً كبيراً، يتخطى البحث ما هو "طبيعي" أو عملية التكيف الاجتماعي ويذهب إلى تأكيد كامل وقبول للذات كوحدة متكاملة[1].

المجموعة كمدخل للعلاج:

لماذا اختيار المجموعة المركبة منها أو الطبيعية للعلاج كمصغّر عن المجتمع من أجل إحداث تغيير ما في حياة الفرد؟

إن طرق العلاج متعددة ومتنوعة وقد تكون لا تحصى، أما اختيار الجماعة للعلاج فلأنها تحمل أكبر قدر من التغيير وهي مشتركة بين غالبية الطرق العلاجية، فحتى العلاج الفردي يقوم على دراسة وتحسين علاقات الفرد

1- Stevens Anthony: Jung, A very short introduction, Oxford University Press 2001. p. 130

أكان مع ذاته أو مع محيطه. إضافة إلى أن أي علاج كان لا بد وأن يقوم على البعدين الداخلي والخارجي للفرد. "لا يمكن للإنسان أن يتجاوب مع المتطلبات الخارجية إلا حين يتكيف ويتوافق مع عالمه الحميم. بالمقابل فهو لا يستطيع التكيف مع عالمه الداخلي إلا في تكيفه مع شروط محيطه"[1].

المجموعة والفرد إذاً لا ينفصلان، والمسرح كتجسيد لعلاقات الفرد مع آخرين، أكانوا شخصيات واقعية أو تسكن عالمه الداخلي، هو أول علاج عن طريق المجموعة. "إن مقاربة المجتمع عبر المسرح، العلاج الاجتماعي، يهدف إلى تعزيز وتطوير المشاريع الخاصة عبر خيارات مستقلة، من هنا يغدو الفعل المسرحي أداة تفكير، فعل، تغيير ومداخلة اجتماعية، ويصبح المسرح حجة لديناميكية تكيّف أو إعادة تأهيل على الحياة الاجتماعية والجماعية، وذلك عبر عرض يكون الهدف الموحد العام لمجموعة ممثلين"[2].

لكن كيف يمكن للمجموعة أن تحمل العلاج وهي تحتوي على قدر من الخطورة يوازي ما تحمله من أمان؟ "تشكل المجموعة الغلاف للبعض ووسطاً أميناً كحماية، ولكن يمكن أيضاً للمجموعة أن تثير نتائج معاكسة فتشكل مكاناً خطيراً مرعباً، مطوّرة كل أنواع التخيّلات حول ضياع الشخصية، الابتلاع أو الافتراس المتعلق بالخوف أو حتى الرعب من المجموعة"[3].

إنَّ استخدام هذا الخوف تحديداً - لكن بالدرجة التي تلائم المشارك طبعاً لا تلك التي تشل قدرته على الحركة- قد يشكل محركاً يدفع صاحبه إلى

1 - Jung Carl Gustave: l'âme et la vie, Buchet/Chastel, France, 1963, p.169

2- Minet J. Serge: Du Divan à la scène. dans quelle pièce je joue, Mardaga, 2006, P. 71.

3 - Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.131

تحقيـق الـذات وتأكيـد الشـخصية مقابـل الشـخصيات الباقيـة "المهـددة"، وهـو أمـر يتطلـب ثبـات الموقـف والصلابـة، بالمقابـل فـإن الأمـان الـذي تمنحـه المجموعـة يسـمح بالمغامـرة للاستكشـاف، وهـذا الأمـر سيعيشـه الفـرد عـلى صعيـد شـخصي، لكـن أيضـاً عـلى صعيـد المجموعـة، "يكفـي للإنسـان ولـكي يربـط مصـيره بمصـير المجتمـع أن يـدرك أن القـوى الإنسـانية التـي تسـيطر على أعـماق حياته هي نفسـها تسـيطر عـلى المجتمـع... تلـك القـوى هـي الجمـود والشـغف. الجمـود هـو التصدي الـذي يضبـط الانتقـال مـن الثبـات إلى الحركـة أو العكـس، ومهمتـه شـل الطاقـة الـــ électromagnétique حـين تتفاقـم وتطويرهـا حـين تتراجـع. أمـا الشـغف فهو ذلك الـدوار الـذي يلهـب الحيـاة ويدفعها نحـو ذروة ما، يضعهـا بين التكويـن والانفصال، يفـرض عليهـا إيقاعـاً متسـارعاً... وحـالات القلـق غـير المبرر التـي تسرق الإنسـان من سـعادة نـادرة تكـون نتيجـة التـماس هذيـن النداءيـن في الوقـت نفسـه"[1]...

أمـا التـوازن بـين نزعتي الفرد نحـو الثبات والمغامرة فهو الهدف من جلسـات التدريـب عـلى المـسرح العلاجـي، وهـو تـوازن ديناميكي يقـوم على حركة مسـتمرة بين الاثنـين، يتعلـم فيهـا كيـف يحافـظ عـلى ذاتـه وهويته مـن خطـر "الافـتراس" دون أن يمنعـه ذلـك مـن أن ينتمـي لمجموعـة كعنصر فعّـال يمكنه إحـداث التغيير عـبر تفاعله معهـا. "لا يملـك الفـرد الحـق بالـكلام فقـط، بـل يجـب عليـه أن يتكلـم للجماعـة التي ينتمـي إليهـا ويفتعـل التحـوّلات عـبر التفاعل بـين الأفـراد... بطريقة يسـتطيع أن يغير مجتمعـه باسـتمرار ويسـتطيع القيـام بذلك بطريقـة ذكية لأنـه يفكر"[2]..

يعتـبر J. Caune أن "التطهـير أي التجـاوب العاطفـي للمشـاهد لا تفتعلـه رؤيـة أفعـال الشـخصيات، بـل تركيبة العقـدة التي تضع الشـخصيات داخـل مواقف

1 - Callois Roger: le Mythe et l'homme, Gallimard, Paris 1987. p. 137-138

2 - Mead George: l'esprit, le Soi et la Société, PUF, paris 2006, p.234

مدمرة ومؤلمة"[1]. هذه العقدة هي نقطة إلتقاء جسمين حيث يحدث التفاعل بينهما، وهي مصدر الداء وموقع العلاج الذي يقوم على مداواة العوائق وتحسين علاقات الفرد مع محيطه لكي لا تأتي نتائج تفاعله صدامية على شكل عقد مدمرة. فما هو التفاعل إذاً وكيف يحدث في المسرح العلاجي؟

يعرّف العالم الاجتماعي Erving Goffman التفاعل بأنه "التأثير المتبادل الذي يمارسه الأطراف على أفعالهم حين يكونون حاضرين جسدياً أمام بعضهم البعض، وهو مجموعة التفاعلات التي تحدث في مناسبة ما حين يتواجد أعضاء مجموعة معينة بعضهم مع بعض"[2]. التفاعل إذاً يتطلب المجموعة ولا يقتصر على طرف واحد بل هو تحديداً هذا اللقاء بين الأطراف، أما افتعال التفاعل في مسرحنا العلاجي فهو يتم من خلال اللعب، لما يستطيع اللعب إظهاره من مواقع العوائق الفردية والاجتماعية، "يتعلق اللعب بالثقافة التي يمارَس داخلها... ويأتي بدلائل ضرورية عن ميول، نقاط الضعف والقوة لمجتمع معين في وقت معين من تطوره، ومن ثم لقدرة اللعب على تعديل المسار عبر خلقه مساحة من الاختبار التي تؤدي إلى بلورة ثقافة خاصة بالمجتمع وهو ما تقوم به المجتمعات منذ نشأتها، فيما بعد تُبعِد الثقافة عنصر اللعب إلى الخلفية شيئاً فشيئاً، فنجده محصوراً داخل نطاق المقدسات ويتبلور في الحكمة والشعر، في الحياة القانونية والأشكال السياسية... وبقدر ما يكون اللعب قادراً على رفع مستوى الحياة الفردية أو الجماعية بقدر ما يتحول حقاً إلى ثقافة"[3].

---

1 - Caune Jean: Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots, Nizet, Saint Genouph 1996, p.78

2 - Goffman Erving: la Mise en scène de la vie quotidienne, Minuit, Paris 1973. p. 23

3- Huizinga Johan: Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu, Tel Gallimard, Paris, 1951, p.74-77

المجموعـة إذاً هـي ضرورة مـن أجـل العـلاج لمـا تحملـه مـن قـدرة عـلى التفاعـل عـن طريـق اللعـب، أمـا هـذا التفاعـل فيتـم بحسـب فرانسـيس فانـوي Francis Vanoye عـلى ثـلاث مراحـل :

- **المرحلـة الأولى:** هـي مرحلـة التماهـي أو الارتبـاط، حيـث يتواصـل المشـاركون ويتعلمـون كيفيـة التعريـف بالنفـس وتحديدهـا بالنسـبة للآخريـن، ويقيّمـون المواقـف، والمعـد أو المعالـج. إنهـا مرحلـة التلمّـس حيـث يحـاول كل منهم أن يرسـم حـدوده، حيـث لا ينخـرط الفـرد كثـيراً بـل بالدرجـة المطلوبـة فقـط.

- **المرحلـة الثانيـة:** المسـماة مرحلـة القـدرة عـلى التأثـير حيـث تـوزّع الأدوار داخـل المجموعـة، فتظهـر الصراعـات كـما التسـويات، وتوضع، قواعـد عمـل المجموعة التي تتطلبهـا المواقـف نفسـها أو المعـد، وأيضـاً قواعـد تُركّبهـا المجموعـة بشـكل ظاهر أو مبطّـن مـن أجـل الاسـتمرار بالعمـل والعيش المشـترك.

- **المرحلـة الثالثـة:** هـي مرحلـة الحميميـة، مرحلـة الاتـكال المتبـادل حيـث وبعـد اجتيـاز المرحلـة السـابقة يتمكـن المشـاركون من الوصـول إلى أنواع مـن التواصل أكثر مبـاشرة وثقـة... ويحـل نوع من المسـاواة بين أعضـاء المجموعة، ويسـتطيع كل واحد أن يتكلـم وأن يُسـمَع. في هـذه المرحلـة يختفـي دور المعد وتعمـل المجموعة إلى حد مـا وحدها[1].

1 - Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.149

مكونات العلاج في المسرح العلاجي:

«لا يريد ديونيزوس أن يصبح الإنسان مجنوناً

بل أن يعترف بوجود هذا الجنون بداخله...فيطهره[1]»

إن العـلاج في المـسرح العلاجـي يتـم بشـكل مـزدوج خـلال التطهـير الـذي يحصـل عـبر الفعـل والتعبـير عـن المشـاعر التـي تطفـو في حـرارة الموقـف مـن جهـة وهـو مجـال فقـرة التدريـب المسرحـي، ومـن جهـة ثانيـة عبر الوعـي الـذي ينتج عن هـذا التعبـير وهـو مـن اختصـاص الفقـرة العلاجيـة.

التطهير Catharsis:

أن التطهـير في المـسرح العلاجـي يعنـي التنقيـة أو التطهـير والتفريـغ عـلى المسـتوى الجسـدي والعاطفـي. يُعتبر أرسـطو أول مـن طرح الانفعال الـذي يحرر من المشـاعر الضـارة، وقـد حـدده كغايـة للتراجيديـا مـن حيـث تأثيرهـا الطبـي والتربوي عـلى الفـرد والمواطـن، واعتـبر أن التطهـير الـذي ينجـم عـن مشـاهدة العنف يشـكل عمليـة تنقيـة وتفريغاً لشـحنة العنف الموجـودة عند المتفرج مما يحـرره من أهوائه، وقـد ربـط مـا بين مشـاعر الخوف والشـفقة الذين يشـعر بهـما المتفرج الـذي يتمثّل نفسـه في البطـل المأسـاوي وبـين التطهـير[2].

---

1 - Shwartz-Salant Nathan : The Mystery of Human relationships : Alchemy & the transformation of the Self, Routledge 1998, p.112

2- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص.130

والتطهير في التراجيديا يحصل عبر عملية التماهي مع البطل: "يبدو الفرد ضحية صراعات نفسية مختلفة نسبة للحضارة والمجتمع الذين ينتمي إليهما، غالباً ما يكون غير واعٍ لهذه الصراعات كونها ناتجة عن التركيبة الاجتماعية نفسها ونتيجة للضغوطات التي تفرضها على رغباته. لذلك فهو عاجز عن الخروج من هذه الصراعات كون الخروج لن يتم إلا بفعل يدينه المجتمع... ومكبل أمام الفعل المحرم فيسلم تنفيذه للبطل الذي يجد الحلول والمخارج السعيدة أو التعيسة[1]".

في المقابل نجد المشاهد/المشارك في المسرح العلاجي يتحمل كامل مسؤولية خياراته وينال التطهير عبر انخراطه الكامل كممثل. لكن هنا لا بد من الإشارة إلى الفرق بين الفعل والإقدام على الفعل، فالفعل الذي يحرر الفرد دون أن يتعرض لكينونة ذاته أو الآخر، هو فعل متاح دون أي رقابة أو محرمات، أما حين يتخطى المشارك هذه الحدود فمسؤولية المدرب أن يتدخل، ليمنع الإقدام على الفعل الذي قد يتحول إلى عدوانية، دخيلة وتحويلية. "يمس الإقدام على الفعل بكينونة الآخر أو الذات عبر نزعات فاقدة للسيطرة على قوتها العدوانية... لذلك فأي رغبة للإقدام على الفعل يجب أن تُحوَّل عبر تعبير وتنظيم رمزي محكم السيطرة"[2].

إن السبب الأساسي للإقدام على الفعل هو تخطي الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال وهو ما يحصل في عمليات التطهير الجماعي مثلاً، فخطورة التطهير الجماعي تكمن في الخط الفاصل بين هذين العاملين كما يحصل في الشعائر الدينية أو الطقوس حيث يدخل المشارك الطقس "مؤمناً" أنه حقيقة، فيلتحم بالجماعة ويتخلى عن فرديته ليشكل معها وحدة متماسكة ويتحول بحسب تعبير يونغ إلى "ذرّة داخل الكتلة، وداخل الكتلة ينزل وعي الإنسان إلى مستوى أخلاقي وثقافي متدنٍ، حاضر لأن يفلت من عقاله حالما يُستثار وتسانده المجموعة

1- Callois Roger: le Mythe et l'homme, Gallimard, Paris 1987. p. 26-27

2 - Minet J. Serge: Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique, 2006, p.105

في ذلك"[1]. ويتم تفادي هذا الأمر بطريقتين:

1- توضيح الحدود منذ البداية بين الواقع والخيال وبأن كل ما نقوم به هو ضمن إطار اللعب، ليتمكن المشارك من الوصول إلى أقصى درجات الانفعالات والتعبير، بينما في خلفيته الذهنية يعلم أن ذلك هو "كما لو". حتى وإن تضمن هذا الـ "كما لو" الكثير من الحقيقة فنحن نعلم أن أي إرتجال لا بد وأن يُبنى على الإسقاطات الخاصة بالمشارك إلا أنه يبقى محصوراً داخل هذه الاتفاقية المسبقة.

2- تحديد ما يجري داخل مكان وزمان محددين بحيث ينفصل الداخل إليهما عن حياته الخاصة وواقعه، كما ينفصل الخارج منهما عن إطار اللعبة فلا يحمل أي من عناصرها إلى حياته الخاصة والعامة.

"على المشارك أن يقود الشخصية لكي لا يُقاد منها وأن يقود الشعور لكي لا يُفاجَأ بقيادته له... يحصل التطهير حين تتعادل درجة الخطر العاطفي وتتوازن مقابل درجة من الأمان النفسي. يضع المسرح الواقع على مسافة، في عالم متخيل آمن لكنه مثير لما يمنحه من فرص للتعبير عن النفس. يعمل المسرح داخل مساحة المخيلة وهي القدرة على جعل الأمور واقعية. مهمته أن يضع الواقع الحالي على مسافة من المتلقي ويعطيه واقعاً بديلاً عنه قد يقبله أو يرفضه... مشاركة عالم خيالي مع أناس حقيقيين يعطي الشجاعة لتكوين الذات عبر مشاركتها مشاعرهم ومطابقتها مع مشاعرها فتتمكن من كسر الجليد وتقبل الأمور التي لم تكن تسمح لنفسها بالشعور بها بل كانت تحافظ على الابتعاد عنها عبر إلغائها والادعاء بعدم وجودها... التوازن بين الأمان والخطر يسمح بقبول المواجهة مع آلامنا وهو سر التطهير"[2].

---

1 - Jung Carl Gustave: l’âme et la vie, Buchet/Chastel, France, 1963, p.178-179

2 - Andersen-Warren Madeline & Grainger Roger : Practical Approaches to Dramatherapy : the Shield of persus, Jessica Kingsley, London 2000, p.87-90

التطهير في البسيكودراما:

مورينـو هـو أول مـن نـادى لانتقـال التطهـير مـن الجمهـور إلى المشـارك في جلسـات البسـيكودراما، وهـو يقسـم التطهـير إلى نوعـين: التطهـير الجماعـي الـذي يطـال المجموعـة عـبر مسـار مـن التطهـير القائم عـلى الاندمـاج، والتطهـير الناتج عن الأفعـال العفويـة لواحـد أو عـدة أفـراد مـن المجموعـة. ويفـسر D. Anzieu هـذه النقطـة بالتـالي "التطهـير في مـسرح العفويـة يطال الممثّـل أولاً حين يجسـد مسرحيته الخاصـة ويتحـرر مـن الشـخصيات التـي تسـكن عالمـه الداخـلي عـبر تمثيلهـا، ويطال التطهـير الجمهـور كمفعـول ثانـوي حـين يرى صراعاتـه تمثل فيرتـاح المشـاهد وأحياناً قـد يتمكـن مـن إيجـاد حلـول. أمـا كيفيـة حصـول التطهـير فهـي حـين يكـرر الفـرد بشـكل إرادي مـا عانـاه أو مـا يعجـز عـن فهمـه، يتغلـب عـلى هـذا الأمـر ويسـيطر عليـه"[1]. وهـو يـرى بـأن حصول تطهـير حقيقي لفـرد ما يطـال باقي أفـراد المجموعة كـما في عـدوى.

يطلـق مورينـو عـلى منهجـه في التطهـير تسـمية "تصريـف الانفعـال" abréaction "حيـث يقـوم الفاعـل بإسـقاط الضغوطـات العاطفيـة المتعلقـة بـصراع غـير محلـول في المـاضي عبر اللعب"[2]. المبدأ الأسـاسي الـذي يثيره التطهير هـو العفوية الخلاقـة، فهي تحتوي بسـبب شـموليتها وطبيعتهـا المميزة كل أشـكال التعبير الأخرى (النفسـية، الجسـدية، اللاواعيـة والواعيـة)، بعـد العـرض الجيد تظهـر الحلقات الأكثر بـروزاً ودرامية بالنسـبة للمشـاركين مألوفـة وحميمية كما لو كانـت "أناهم" الخاصة.

يعتـبر مورينـو أن التطهـير متعلـق بالإرتجـال التمثيـلي الـذي يحـرر الممثّل

1- Anzieu Didier: le Psychodrame analytique che l'Enfant et l'Adolescent, PUF, Paris 1994. p. 33

2 - Bour Pierre: le Psychodrame et la vie, EPI-DDB, paris 1968, p.93

من الشـخصيات الداخلية التي يقذف بها إلى الخارج، ويأتي تطهير المشـاهد كمفعول ثانـوي. كـما يذهـب مورينـو إلى المنـاداة بتطهير يلعب فيـه الفـرد الأدوار التي تعيش بداخلـه دون أن يعلـم بوجودهـا، فيجعلهـا ممكنـة ويتمكـن بالتـالي مـن السـيطرة عليهـا، بذلـك يكـون التطهير عنـده رباعيـاً : جسـدياً، عقلياً، فردياً وعامـاً. أما الانخراط الكامـل في اللعـب حتـى الضيـاع داخـل الفعل فهـو تحقيـق للهوية وللشـخصية التي نلعـب دورهـا، وهـذا مـا يـؤدي إلى التطهـير كونـه مجانيـاً، حـين يوضـع الفـرد داخل مجتمـع مصغـر حيـث يتعـرف فيه عـلى أهلـه، أصدقائه، وعلاقاتـه، وصـولاً إلى الرأي العـام، بالمقابـل فإن هذه الشـخصيات بعفويتها الخاصة وأيضاً اسـتقلاليتها ومأسـاتها تقاومـه وتؤثـر بحرارتهـا الإنسـانية عليـه، حيـث تكـون مشـاعرها معديـة، مـن هـذا المنطلـق فهـي تطلق عمليـة التحـول بداخله.[1]

إن تأثـير التحـرّر الناتـج عـن التعبـير الدرامـي لـدى المشـاهدين والممثّلـين يسـمح بفهم المعنى العلاجي الأسـاسي للبسـيكودراما واللعب. وحرية التعبير تسـمح بظهـور نزعـات مجهولـة ودوافـع دفينـة تحـرك مـا كان جامـداً ويقـرب مـن التغيـير وقبـول الأدوار الجديـدة[2].

إن التحـرر المفاجـىء مـن قبضـة أي ضغط معنـوي يتطلب مرافقة نفسـية متخصصـة كونـه غالبـاً مـا يـؤدي إلى اسـتخدام مفـرط للحرية: "الإنسـان الـذي يُحرر فجـأة مـن ضغـط معنوي قـد يعاني خلـلاً في صحتـه الأخلاقيـة فالروحية، فالأشـخاص ذوو الطبيعـة الأقـرب للبدائيـة لا ينجـون من تأثـيرات العنف، فيعتقـدون أنه يمكنهم اسـتخدام حريتهـم كـما يشـاؤون ويتحولون مـن مُضطَهَديـن إلى مُضطَهِدين ويبررون

1 - Anzieu Didier: le Psychodrame analytique chez l'Enfant et l'Adolescent, PUF, paris 1994, p. 67-75

2- Schutzenberger Anne: Introduction au jeu de rôle, Privat, France 1975. p. 111-112

ذلك بما قاسوه من فظاعة"[1]. من هنا أهمية فقرة العلاج بما تحمله من وعي للمشارك كمكمل ضروري للتحرر الذي يختبره في الفقرة المسرحية تفادياً لما قد يفلت من عقاله داخل المشارك من غرائز بدائية مدمرة.

الوعي:

إن عملية الوعي المفتعلة عبر المواجهة باللعب المسرحي تُتَابع عبر نضج داخلي حيث يمتزج التفكير مع الرؤية الجديدة للواقع المُعاش... يجب أن يؤدي فعل التطهير من خلال الدور إلى الوعي وإعادة التوجّه... وترى مدربة المسرح العلاجي L. Sheleen بأن التوجيه "هو نوع من الإماتة: يخضع فيه المتعلم لتحوّل يميت ما كان عليه ويولد على تغيير... ويتم بشكل أساسي عبر الرمز، فمهمة الرموز الأساسية هي تحديداً في إعلان الذات عن نفسه لنفسه"[2].

إن الفقرة المسرحية هي خير مستوعب للرموز التي تطفو بعد الضغط العاطفي الذي تحمله حرارة المواقف، بينما الفقرة العلاجية تسمح بحالة من التأمل الذي يسمح بظهور الوعي، "هناك طريقان مختلفان يؤديان إلى ظهور الوعي: الأول هو لحظة ضغط عاطفي عالٍ... والثاني هو حالة التأمل حيث تتخبط الرؤى كصور الحلم، فجأة وبين رؤيتين متباعدتين ظاهرياً تطفو العلاقة بينهما فتحرر ضغطاً كامناً"[3].

إن "أصل كلمة conscience اللاتينية "Cum-scire" أي "المعرفة مع"، تحمل ضرورة وجود الآخر لكي نعرف بأننا نعرف... إذا ما بقيت التجربة

1 - Frankl Victor: Man's search for meaning, Pocket Books, U.S.A., 1985, p.112

2 - Sheleen Laura: Théâtre pour devenir …autre, EPI paris 1983, p.125

3 - Jung Carl Gustave: Psychologie et éducation, Buchet/chastel, Paris, 1963, p.90

المُعاشـة لمريـضٍ مـا خـارج حقـل وعيـه فذلـك يعنـي أنـه كان ينقصـه ذلـك الآخـر لـكي يعـرف معـه... كذلـك قـد يكون مـا منعه مـن الوصـول إلى الحقيقـة هو وجود شـاهد بطريقة سـلبية".[1]

تـرى Masquelier- Savatier أن كل عـلاج يهـدف إلى توسـيع دائرة الوعي، فالوعـي بحسـب النظـرة الظهوريـة phénoménologique هـو مـا يصلنـا بالعالم في انفتـاح متبـادل، وتواصـل وتبـادل الأفـكار يشـكل عمقـاً متحـركاً تظهـر عليـه الصـور بحسـب حاجـة اللحظـة.

هـدف العـلاج هـو تثبيـت أو إعـادة تثبيـت هـذا السـيل، ولا حاجـة للوعـي إلا عنـد توقـف هـذا السـيل، كذلـك يمكـن ملاحظـة أن الوعـي نفسـه يعمل أحيانـاً كمعطـل للسلاسـة. وتميـز Savatier بـين نوعـين مـن الوعـي : Awareness و Consciousness، فـالأول هـو وعـي الإنسـان الغريـزي "الحيـواني" وهـو وسـيلة تواصـل الـذات، يعمـل بشـكل عفـوي في الشـكل الوسـطي Mode moyen أي حـين نكـون في الوقـت ذاتـه متلقـين وفاعلين، بينـما نلجـأ إلى الــ Consciousness حين لا يتـم التواصـل بشـكل تلقـائي، واكتسـاب الوعي يلازم اكتسـاب المعنى الـذي يولد عن اللقـاء العلاجـي[2].

إن هـذا الفـرق بـين Awareness و Consciousness والـذي وحدهـا اللغـة الإنكليزيـة تحملـه دون العربيـة أو الفرنسـية، هـو في صلـب نظرتنـا الفاصلـة لـلأدوار بـين المعـد المسرحـي والمعالج حيث يعمـل الأول على تطوير الــ Awareness مـن خـلال المواقـف الدراميـة القائمـة عـلى العلاقـات والتواصـل مـع الآخـر، أمـا الثـاني فيلقـي الضـوء عـلى الطريقـة التـي تـم التواصـل بهـا، الانسـياب أو الدفاعـات

1- Siccard Joelle citée par Masquelier-Savatier Chantal: Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, Paris 2008. p. 189

2- Masquelier-Savatier Chantal: Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, Paris 2008. p.185-187

والعوائق المستخدمة... بهدف تطوير الـ Consciousness. الأمر الذي يؤدي بالمقابل إلى حلقة، حيث تشير Savatier، في استكشافنا للمواقف بهدف تدريب الوعي الفكري Consciousness لنوقظ بشكل تدريجي الوعي الآني والحسي Awareness.

إن تكامل الجلسات القائمة على تجارب مسرحية تثير الانفعال والمشاعر ثم اتخاذ البعد الكافي الذي يسمح بفهم هذه المشاعر في الفقرة العلاجية يؤدي إلى التغيير. وبدل كلمة علاج نميل إلى استخدام كلمة تحوّل transformation وهي تقسم إلى trans في اللاتينية وتعني عبر، في الجانب الآخر، ما يتخطى،... وforma أي الشكل، الصورة، المثال، الظل، الطبعة،... وهو ما يدل على عملية تخطي الشكل الملموس إلى بلوغ المحرك الماورائي من خلاله، من هنا اخترنا أن يكون اسم جمعيتنا للمسرح العلاجي Trans-Forma.

يتم ذلك على مرحلتين: مرحلة التطهير في الفقرة المسرحية حيث الفوضى السابقة للولادة، أما التغيير فيكون مع الوعي الخاص بالفقرة العلاجية التي ستشكل المصفاة لكل ما أُسقِط في لعب الأدوار، فيثبت المعالج مع المشارك أو ينفي، بهدف إشاحة الغبار واكتشاف الذات المحركة للأدوار وتنظيم هذه الأدوار عبر وعيها، وترتيب مختلف عناصر الوعي يتم عبر بناء نوع من المعنى الإنساني داخلها. أو قد يتركه لمزيد من الفوضى إذا لم يكن مستعداً للتغيير والتحوّل بعد، فالعلاج أمر يتعلق بشخصية وحاجات واستعداد الفرد الآنية، وهو ليس بمنهج يطبق. لكن في كلا الحالتين يجب للفقرة العلاجية أن تحضر في نهايتها المشارك للعودة إلى عالم الواقع الذي لا يزال كما تركه لكن نظرته تجاهه تكون قد تغيرت إن في تحولها لفوضى أكبر أو في تغييرها كلياً، مع العلم أن المشارك في الحالتين سوف يشعر بارتباك وقلق وهو أمر يتطلب الاحتواء.

الفصل الثالث:

الـ Gestalt والمسرح العلاجي:

«الجسد والمشاعر هما السبيل المؤدي إلى العلاج في الـ Gestalt[1]»

إن واقع المسرح العلاجي ليس بمنهج ذي قواعد واضحة، بل هو يستخدم كل الأنواع المسرحية من أجل بلوغ العلاج والتغيير في المسار، الأمر الذي يجعل تحديده داخل نوع مسرحي واحد يحد من إمكانياته ويغير من طبيعته، ويرسخ الاعتقاد بأهمية دور المسرحيين في هذا المجال كونهم الوحيدين الملمين بكل الأنواع المسرحية. ولكن أصحاب الإختصاص المسرحي شعروا بالحاجة إلى مرتكز علاجي يتلاءم بداية مع رؤيتهم لهذا النوع من المسرح كونه يقوم على أسلوب المدرب، لذا بدأنا البحث العملي والنظري. وبعد الكثير من التجارب والاختبارات التي لم ولن تنتهي لكنها أدت إلى توضيح الرؤية، واستقرينا على تناغم النظرة القائمة على المتناقضات والتي تشكل ركائز هذا الكتاب.

إستقر الرأي على أن تكون الفقرة المسرحية حرة ومتنوعة من حيث الأساليب والمدارس المسرحية التي تحرك التفاعل والعلاقات بين المشاركين، أما الفقرة العلاجية فقد اعتُمدت الطريقة الانتقائية التي تقوم على اختيار الأنسب من بين النظريات كلها بما يتلاءم مع الهدف العلاجي. لكن كون هذه الطريقة أيضاً

1 - Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.23

تفتـح عـلى كل الاحتـمالات، أردنا في هـذا الكتاب أن نحـدد الفقـرة العلاجية بطريقة الــ Gestalt التـي تحمـل مـن المسرح بقـدر ما تحملـه من علـم النفس علـماً أننا في تدريباتنـا لا نعتمدهـا فقـط دون غيرها.

Gestalt هـو تعبـير ألمـاني يعنـي الشـكل أو الصورة التـي تظهر تعبـيراً عن عمق مـا. مـادة العـلاج في الـ Gestalt هي الاهتمام بتغيـيرات الذات self أي بتنوعات التواصـل، ومعالـج الــ Gestalt لا يعالـج الإنسـان بـل يهتـم بطريقـة كينونته في العـالم.[1] وهـي تمارس على شـكلين، العـلاج الفردي والعلاج الجماعـي الذي بدوره يقسـم إلى نوعين :

- **العـلاج داخـل المجموعـة:** وهـو عـلاج لفرد واحد يحصـل أمـام المجموعة التي تشـكل نوعـاً مـن صـدى وتكون لهـا فرصة التفاعـل عند التقييـم النهائي.

- **العـلاج للمجموعـة:** يرتكـز عـلى ديناميكيـة الجماعـة حيـث مـا يظهـر يكـون نتـاج المجموعـة ويُعتـبر كوحـدة ويُحَلـل بشـكل جماعـي، لا تحـدد اختلافـات الأفـراد إلا بعـد فـترة فللمجموعـة وجـود خـاص يتخطـى الأفـراد.[2]

تقـع الــ Gestalt عـلى ملتقـى التحليـل النفـسي المتنـوع في العـلاج النفـسي- الجسـدي المستوحى من البسـيكودراما والمقاربات الظواهرية، الوجودية والفلسفات الشرقيـة. وهـي تقـدم نظـرة موحّـدة للكائـن البـشري تحتـوي بالوقـت نفسـه أبعـاده الحسـية، العاطفيـة، الفكريـة، الاجتماعيـة والروحيـة. لا تقـوم الــ Gestalt عـلى فهـم، تحليـل أو تفسـير الأحـداث، والتصرفـات والمشـاعر، بـل عـلى تطويـر الوعـي العـام لطريقـة عملنـا، مسـارات تسـوياتنا الخلاقـة مـع محيطنـا، واسـتيعاب التجـارب الحـاضرة، وتجنباتنـا وآلياتنـا الدفاعيـة. أمـا المـرض فيُعتـبر فيهـا كطلـب

1 Masquelier-Savatier Chantal: comprendre et pratiquer la Gestalt thérapie, InterEditions, Paris 2008, p.103-105

2 - م.ن.، ص. 252 - 253

خـاص بالفـرد، كلغـة يختارهـا، فنسـتمع إليـه بانتبـاه واحترام ونشـجعه عـلى التعبير عنـه بشـكله الأقـصى عـبر تقنيـات التضخيم.[1]

أهـم مـا تطرحـه الــ Gestalt هـو أن لـكل فـرد حقيقتـه الخاصـة، والنظرة الشـخصية للفـرد تسـمح لـه "بارتداء" الـشيء أي بإحيائه. وأن الجـزء داخل مجموعة مـا يختلـف عن الجزء بشـكل معـزول أو داخل مجموعـة أخـرى... وأن المضمون أكثر أهميـة مـن الظاهـر. "إن شـبكة التفسـيرات في الــ Gestalt لينة ومفتوحـة، لا ينغلق المعالـج داخـل نمـوذج محـدد أو نظريـة محـددة، بـل يترجم ما يعيشـه مـع المتعامل معـه ويقـود عملـه بنـاء عـلى مـا يدركه"[2].

تـرى الــ Gestalt أن المحيـط لـن يتغـير مـن تلقـاء ذاتـه، بـل مـا يمكـن أن يتغـير هـو علاقـة الإنسـان بمحيطـه ونظرته لهـذا المحيط. ولـكي تتحول هـذه النظرة، يتـم اختبـار التواصـل عـبر لعـب الأدوار. وهـي تختلـف عـن البسـيكودراما التحليلية أو عـلى طريقـة مورينـو بأننـا لا نجعـل الشريـك يمثـل، بـل يبقـى صـورة تتلقـى كل الإسـقاطات الشـخصية، المبـدأ عـلى الـدوام هـو "الـكلام مع" بـدلاً من "الـكلام عن".

تقـترح الـ Gestalt نظرة جديدة للعـالم والعلاقات، تطوير متناغم للقدرات الشـخصية لـكل فـرد، "طريقـة حيـاة" مزهـرة، خلاقـة وتفاعليـة، فـن حيـاة جديـد قائـم عـلى التواصـل المغنـي[3]. إنهـا عـلاج الدمـاغ الأيمـن الـذي يعيـد تأهيـل وظائف التركيـب الحـدسي واللغـات غـير الكلاميـة (تعابـير الوجـه والجسـد، التعبـير الفنـي) ويمكـن الحديـث عـن عـلاج limbique يعطـي المكانـة للمشـاعر السـت الأساسـية في الحيـاة: الفـرح والحـزن، الغضـب والعطـف، الرغبـة والخـوف. عـدا التركيبـات

---

1 - Ginger Serge: La Gestalt, l'art du Contact, Marabout, paris 2005, p.25-29

2 - Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.17

3 - Ginger Serge: م.س.، ص. 84

المعقدة للنظام الفصلي التي تدير الذاكرة والمشاعر في الوقت نفسه.

من هنا نرى القرابة بين هذه الطريقة في العلاج والمسرح، أكان من ناحية لغة الجسد وأهمية المشاعر في عملية التغيير والمسرح يقوم على هذين العنصرين أكان من حيث الجسد كأداة مادية لتواصل قائم بالدرجة الأولى على المشاعر، خاصة وأن التطهير يقوم على إثارة شعور الخوف والشفقة لدى المشاهد، أو من ناحية الحثّ على الخلق والإبداع من أجل التفرديّة والتميز، فالمسرح كصراع يؤكد على الهوية الشخصية بحيث يدافع كل طرف عن وجهة نظره مما يحقق تميزه. وكذلك نرى بأن الغشتلت تهتم بطريقة تواصل الفرد مع محيطه، والعلاج فيها يتم على تحسين قدرة الذات وسلاسة تواصله. وهنا أيضاً نجد مدى القربة مع المسرح كونه يقوم على عرض علاقات تواصلية أكانت علاقة الفرد مع ذاته في صراعاته الذاتية أو مع آخرين.

الجذور الفلسفية للـ Gestalt :

يرتكز المسرح العلاجي على أسس فسلفية وروحانية تشكل الأساس لقناعاتنا الإنسانية بالدرجة الأولى:

علم الظاهرات phénoménologie:

يهتم علم الظاهرات بسبل بلوغ ومعرفة العالم القائمة على مراقبة ووصف ما يظهر، ما يحدث وكيفية حدوثه. أما المبادئ التي تشكل أساس الغشتلت منها فهي :

-الوعي والتجربة: المدخل الوحيد إلى حقيقة العالم هو وعينا "هنا والآن"، وهذا الوعي لا يمكن فصله عن التجربة التي تتغير باستمرار.

- ارتباط الأنا بالعالم: حقيقة العالم غير موجودة بذاتها بل هي ناتجة عن تركيب

شـخصي خـاص، الفاعـل والعالم لا يوجد كل منهما بشـكل مسـتقل عـن الآخر بل هما لا ينفصلان.[1]

إذا كان المسرح هـو مـرآة المجتمـع عـبر نقـل صـورة حقيقيـة في وصـف لا يعـرف المراوغـة إنمـا مـن وجهة نظر صاحبـه الخاصة، وإذا كان يتطلـب وعي الموقف الآني ويقـوم عـلى اللحظـة الحاليـة المرتبطـة بإحسـاس الفنـان المتغـير باسـتمرار، فإن المسرح "بجـزء منـه" عـلى علاقـة وثيقـة بعلـم الظاهـرت كـما الغشـتلت.

الوجودية Existentialisme:

ترفـض الوجوديـة الانقيـاد والامتثاليـة وتعطـي الأهميـة للتفـرد والكرامـة والحرية الإنسـانية، وهي تضع الإنسـان في مواجهة مسـائل الخيار، الحرية، المسؤولية والبحـث عـن معنـى.[2] أمـا المعطيـات الوجوديـة فهـي:

- **اللاكـمال**: الكائـن الإنسـاني غـير كامـل ومحـدود، وعـدم الكـمال هـذا يصطـدم مع حاجتـه لكليـة القـدرة ويتأرجـح إحسـاس النقـص هـذا بـين قطبـين. يتعلـق عـدم الكـمال بالصـورة الذاتيـة والتقديـر الـذاتي، حـين يضع الإنسـان لنفسـه مسـتوى أعلى مـن قدرتـه فيقـع مـن إحسـاس بالعظمـة إلى اليأس ولـوم النفـس. أما حـدود القدرة المطلقـة فتتركـز عـلى الواقـع الخارجـي حيـث لا يكفـي المحيـط حاجـات الفـرد ولا يخضـع لمتطلباتـه ولا يتمكـن مـن تغيـيره بحسـب رغباتـه، فيخالجـه شـعور بالعجـز يفـرض التخـلي عـن الأوهام والإقلاع عن المثاليـة. وهذا الوعي للحـدود يولد تصرفات انسـحاب وهـروب، وأحيانـاً نزعـات ذهانيـة يتحـول العالم بهـا إلى مضطهـد. بالمقابل

---

1 - Masquelier-Savatier Chantal: Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, paris 2008, p.65-66

2- م.ن.، ص. 76-77

فإن هذا الاحساس بالنقص هو ما يدفع الفرد إلى النضج والتوجه نحو العالم.

- **الوحـدة:** يفـاوض الإنسـان في كل مرحلـة مـن عمـره عـلى درجـة اسـتقلاليته مـع محيطـه، فهـو ليـس وحـده بالمطلـق أبداً، لكـن بالرغم من ذلـك نجد شـعور الوحدة يشـكل جـزءاً لا يتجـزأ مـن التجربـة الإنسـانية. حيث يعزل الفرد نفسـه لـكي يتجنب الألم مـن المحيـط. أمـا الوحـدة الوجوديـة فتردنـا إلى الفصـل بـين الـذات والآخرين إذ وأمـام بعـض الخيـارات، التوجهـات، الأوقـات المهمـة، المواقـف الخارجيـة كالعـذاب والمـوت، نجـد الإنسـان وحيـداً، ولا أحد يمكنه أن يشـعر أو يقرر مكانـه، وهي وحدة تضمـن تفرد كل إنسـان.

- **التناهـي finitude:** الزمنيـة هـي الحـدود التـي يفرضهـا الزمـن بـلا رجـوع، وهـي تعنـي المـوت أي الانتهـاء الـذي لا عودة عنه لموقـف معين. يمكن التمييـز بين الخوف مـن مـوت الآخـر الـذي يردنـا إلى شـعور الوحدة وبـين الخوف مـن موتنا الـذي يردنا إلى عـدم كمالنـا وعجزنـا. تتـم مواجهـة التناهـي بمواقـف مختلفـة منهـا الإحبـاط والتراجـع قبـل المحاولـة حتـى، ومنهـا النكـران عـبر معتقـدات دينيـة حـول الخلـود، التقمـص والحيـاة الأبديـة،... ومنهـا رفـض تقبـل العجـز أمـام الموت[1].

- **المسـؤولية:** منـذ الوقـت الـذي أكـون فيـه حـراً للانخـراط بهـذا أو ذاك الاتجـاه، عندهـا أكـون مسـؤولاً عـن وجودي عبر خيـاراتي أو عدم خيـاراتي. أما المظهر السـلبي لهـذا المعطـى الوجـودي فيكمـن في الشـعور بثقـل مسـؤولية خيـاراتي وعـدم قـدرتي عـلى الاتـكال عـلى سـلطة خارجيـة أو عـلى الفكـرة القائلـة بـأن هنـاك مـن يقودنـا للقيـام بمـا يجـب أن نقـوم بـه. لكـن المظهر الإيجـابي يكمـن في القدرة على الإمسـاك بزمـام أمـوري الحياتيـة والإحسـاس بالقـوة الـذي ينتج عنـه فيجلب نوعاً مـن المتعة.

- **البحـث عـن معنـى:** يمكن للفلاسـفة، ورجال الديـن والعلم أن يقترحوا "تفسـيرات" لمعنـى الحيـاة والعـالم كالعـودة إلى نظـام إيديولوجـي وأخلاقـي، وإلى مفهـوم محدد

1- Masquelier-Savatier Chantal: م. س.، ص. 84-80

للإلهي والألوهية ودورهما، إلى مفهوم الطبيعة، وعبر التعريف بأحد أنظمة العالم. وعبر التحديد للفرد نوع من مثال للحياة،... لكن الواقع هو عدم وجود شكل محدد، متناغم، جيد للعالم، ليس فقط لأننا نصطدم بعدم الكمال بل أيضاً لأننا نشعر بالنقص في داخلنا. المشكلة تكمن في الانتقال من البحث عن معنى للحياة إلى البحث عن معنى لحياتي الخاصة، يسمح لي بتخطي القلق الناتج عن المعطيات الوجودية الأربعة الأخرى وبتوظيف المسؤولية، التناهي، الوحدة وعدم الكمال بشكل إيجابي.[1]

الوجودية والمسرح : يتجلى اللاكمال في المسرح في ما يحمله هذا الأخير من صراع بين القدرة المطلقة والمحدودية أولاً كونه عالماً مصغراً يقوم الإنسان بتركيبه بنفسه فيعطيه الشعور بالسلطة كون هذا العالم يمكن أن يخضع لأهوائه ورغباته عكس العالم الواقعي، كذلك فالمسرح كمرآة للمجتمع يلقي الضوء على عاهاته من أجل تحسينها، لكن المسرح وككل عناصره يحمل الداء والدواء في آن، وهو كمكان للصراع يسمح للممثل/المشارك أن يصطدم بمحدوديته عند اصطدامه بالآخر فيأتي التوازن بين المطلق والمحدودية في حركة ديناميكية تقوم على رقص مستمر بينهما، الأمر الذي يجعله توازناً حيوياً.

أما الوحدة فتتجلى في مجرد اتخاذ القرار بأن يلعب شخص ما دور الممثّل أكان في المسرح التقليدي أو في المسرح العلاجي، وهذا يضع صاحبه في عزلة ووحدة أمام نظرات الباقين، لكنه في الوقت نفسه يعزز الثقة بالنفس والمتعة الناتجة عن الرغبة في الاستقلالية.

أما المسؤولية فقد تكون هي العنصر الذي يحركه الإرتجال بامتياز وهو ما يمتاز به المسرح العلاجي عن المسرح التقليدي كون هذا الأخير محدد

1 - Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.207-209

الشخصيات والمعالم فيأتي خيار الممثّل أقل اتساعاً مما هو عليه المشارك في المسرح العلاجي، إذ كثيراً ما نجد الأفراد في حالة من الحيرة والضياع أمام حرية اختيار المواقف أو الشخصيات كونه أمراً لم يعتادوا عليه.

أخيراً نجد المسرح بجميع أشكاله يبحث عن معنى حتى العبثي منه، وهو يطرح تساؤلات وجودية غالباً ما لا يجد الجواب لها، هكذا هو مسرحنا العلاجي يحاول البحث عن معنى لوجوده. وذلك من خلال كل مشارك يخطو نحوه. فهو يجد في كل تجربة إنسانية صادقة معنى جديداً لوجوده.

علم النفس الأنسي أو الإنساني Humaniste:

"ينظر هذا العلم إلى الإنسان بأن له وحدته وتميّزه، وإرادته وحريته في الاختيار، كما له قدراته الابتكارية والفكرية الهائلة، وله رغباته وآماله وقواه المختلفة ومداركه وبالتالي فهو مسؤول عن أفعاله"[1]. ومن أهم مبادئه: "أن الإنسان يتخطى مختلف أجزائه، فهو يتأثر بعلاقاته مع الآخرين، وأن الإنسان واعٍ، يملك الخيار وله موهبة القصدية."[2]" إن معالجي الطريقتين الأنسية والوجودية لا يعتبرون المُتَعَامَل معه كمريض، ولا يصنفون حالته بالمرض، بل يتم التعاطي معه كشخص بحاجة إلى مرافقة نفسية محدودة أو طويلة الأمد. كمجموعة يلتقي فيها الكل: الاجتماعي، الفكري، الجسد والمشاعر.

من هنا إلتقاء المسرح مع هذا النوع من العلاج كونه يطال الإنسان بجميع أجزائه، الخاصة منها أي تلك المتعلقة بالفرد نفسه والعامة أيضاً أي تلك المتعلقة في علاقة هذا الأخير مع محيطه، وهو يلتقي أكثر مع المسرح العلاجي تحديداً

1- جماعي إشراف عبد القادر طه فرج: معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت. ص.311

2 -Masquelier-Savatier Chantal: م.س.، ص. 92

كـون هـدف هـذا الأخير هـو تحرير الطاقات الفرديـة عبر الإرتجال، وتطويـر الجرأة على الاختبار.

مفاهيم الغشتلت:

-الأقطـاب Polarités: إن المفهـوم الأكـثر تعبـيراً وارتباطـاً بالمـسرح عامـة كـصراع، والعلاجـي خاصـة كتعبـير عـن هـذا الـصراع هـو مفهـوم الأقطـاب العزيـز عـلى الغشـتلتيين. "المـسرح تناقـض وهـو مكون مـن مزدوجـات متضاربـة : حقيقة/كذب، واقع/خيـال، افتعال/مشـاعر، ذكاء/حـدس، تحليل/اسـتمرارية،... أما الميـل إلى واحدة عـلى حسـاب الأخـرى فيعنـي الابتعـاد عـن حقيقـة المـسرح الأساسـية، وأي حديـث عـن المـسرح سـيأتي متناقضـاً كونـه مكوّنـاً مـن وحـدات متناقضـة تتكامـل وتتعـاون ولا يلغـي أحدهـا الآخـر"[1]. إن نظـرة رجـل المـسرح هـذه المبنيـة عـلى التناقضـات تلتقـي والتناقـض الـذي يظهـر في العديـد مـن الأمـور العلاجيـة وأهمهـا الدفاعـات التـي يسـتخدمها المشـارك تعبـيراً عن الصراع بـين رغبتـين الأولى تريد التغيـير والثانية تقاومـه بشـدة. فبقـدر مـا نـود التغيـير بقـدر مـا نبتكـر المقاومـات أمامـه، ومرافقـة الإنسـان لاستكشـاف تناقضاتـه وشـطحاته يسـمح بتسـوية مثمـرة.

إلا أن الذهـاب في اتجـاه المقاومـة بـدلاً مـن محاربتها يحرك مصادر تسـمح بالتطـور بشـكل لطيـف وتفتـح المجـال أمـام احتـمالات غـير متوقعـة، إلا إذا أصر المعالـج بصـورة متناقضـة. حـذف بصـورة متناقضـة.

عـلى مـا يبـدو متناقضـاً، فهـو بذلـك يغـذي الـشرخ بـين الظاهـر والباطـن، الـروح في مواجهـة الجسـد، والداخـل يختبـئ تحـت الظاهـر، إن الإيمان بكيـان أصيل نكتشـفه تحـت سـطح الظاهر يحافـظ على هـذه الازدواجيـة، بالمقابل فـإن الظاهرة phénomène لا تُحَـدُّ بالظاهـر فـما يظهـر لا يمكـن فصلـه عـن وجوده.

---

1 - Sham's: l'Acteur entre Réel et Imaginaire, l'Harmattan, paris 2003, p.39

لـذا فـإن الغشـتلت يعتـبر العـارض المرضي كلغة، ويفسـح المجال للتعبير عنها بـدلاً مـن قمعهـا، مما يـؤدي إلى التعبير عن مكنونـات النفس حتـى العنيفة والمخيفة منهـا داخـل مسـاحة المـسرح، و"غالبـاً مـا يجعل الفـرد يدخل أكثر في الشـعور الذي بـدأ بالظهـور... وغالبـاً مـا نجـد بـأن الفـرد الـذي استكشـف القطـب العـدائي حتـى نهايتـه عـبر تفجـير الغضـب والعنف، ينقلب بعدهـا إلى الحنان، المـودة أو الألم. وبعد أن يتخطـى الفـرد الشـعور الـذي يسـكنه ويعيشـه جسـدياً وعاطفيـاً نجـد الحاجـة بعدهـا قد انعكسـت"[1].

أهم تقنيات الغشتلت[2]:

إن أهـم التقنيـات في الغشـتلت، تبـدو لأول وهلـة، ولـو حذفنـا كلمـة غشـتلت عنهـا، مسرحيـة بامتيـاز، أهـم هـذه التقنيـات هـي :

- **التضخيـم Amplification:** أن نجعـل واضحـاً مـا هـو مخفـي عـبر الإسـقاط عـلى الخشـبة الخارجيـة مـا يُمَثّل على الخشـبة الداخلية بشـكل يسـمح لكل فـرد بأن يعي طريقـة عملـه هنـا والآن، عـلى حـدود التواصـل بينـه وبـين محيطـه. غالبـاً مـا يطلب المعالـج بتضخيـم حـركات الجسـد اللاواعيـة "lapsus du corps" في مسـيرة تنطلـق مـن الخـارج نحـو الداخل.

- **الحـوار الـذاتي Monodrame:** وهـي تقنيـة من البسـيكودراما حيـث يلعب البطل مختلـف أدوار شـخصيات الموقـف الـذي يتطـرق إليـه الواحـد تلـو الآخـر، سـامحة باستكشـاف واسـتيعاب الأقطـاب المتضاربـة لعلاقـة مـا، بـدل البحـث عـن تـوازن جامد.

1 - Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.182

2 - Ginger Serge: La Gestalt, l'art du Contact, Marabout, paris 2005, p.33-38

- **التجسـيد :** يقـوم عـلى لعـب مشـهد حقيقـي او خيـالي بطريقة رمزية وهو يسـاعد عـلى التعبـير، وتصريـف الانفعـال وإنهاء عـدد من المواقف غـير المكتملـة والتي تولد التصرفات العصابيـة المتكررة.

- **الاسـتجواب المباشر :** نتجنب الكلام عن شـخص ما في الغشـتلت سـواء أكان حاضراً أم غائبـاً، بـل نوجـه إليـه الحديـث مبـاشرة، الأمـر الـذي يسـمح بالمـرور مـن التفكير الداخـلي إلى تواصـل علائقـي (مـن النـوع العاطفي). وأشـهر مثال على هـذا الأمر هو تمريـن الكـرسي السـاخن Hot Seat حيـث يتحـدث المشـارك إلى الشـخص الـذي يود، متخيـلاً وجـوده على كـرسي فارغ.

الفصل الرابع :

الفرق بين المسرح العلاجي والمسرح:

إن الفرق الأساسي والأهم بين المسرح "التقليدي" والمسرح العلاجي يتعلق في **تحديد الأهداف**، إذ تقوم التدريبات وإعداد الممثّل في المسرح التقليدي من أجل هدف واضح ومحدد هو العرض، بينما يكون هدف المسرح العلاجي هو المشارك كإنسان، وتخطي العوائق التي تكبّل مسيرته الحياتية. ويهدف إلى بناء الإنسان عامة، وإن كان التدريب على المسرح العلاجي هو أيضاً من أجل عرض مسرحي إنما حياتي، لكن يبقى الفرق أن العرض في المسرح التقليدي قائم على خطة واضحة المعالم والخطوات، بينما العرض في الحياة يبقى مفتوحاً على كل الاحتمالات، الأمر الذي يتطلب تحصين المشارك بالقدرة على الخلق والإبتكار عبر تحرير العفوية لديه.

فلنأخذ على سبيل المثال الدورة التدريبية في الإرتجال التي قام بها المخرج السويسري Alain Knapp مع طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق عام 1987. بالرغم من أن كناب يشدد على تحفيز التفرديّة والإبداع الذي يسميه بـ "التراكم العفوي للإرتجال (الخلق/المغامرة)" أو "الأداء/الخلق"، إلا أن الهدف الأساسي بالنسبة إليه كان التركيز على الشخصية. إن الممثّل المحترف بالنسبة إليه هو أسير النص أو الشخصية بينما المشارك في المسرح العلاجي هو الكاتب والمخرج والممثّل وسيد مواقفه الحياتية. كذلك الأمر بالنسبة للحوار في المسرح التقليدي فإن "الحوار في الحياة العادية يتم بشكل عادي، أي أنه ليس

بالـضرورة موظفـاً للكشـف عـن شـخصية ما ولخلـق موقف درامـي"[1]، أمـا الحوار في المـسرح العلاجـي فنحافـظ على عفويتـه كون الهدف إزالـة العوائق أمـام القدرة على الفعـل لا خلـق عوائـق إضافيـة.

كذلـك الأمـر بالنسـبة للجمهـور فـإن مـدى وضـوح الموقـف يتعلـق بـرأي المشـاهد، أمـا مسـألة الوضـوح في المـسرح العلاجـي فهـي تتعلـق أولاً وأخـيراً بالممثّل نفسـه، أي إلى أي مـدى جعلتـه الشـخصية أو الموقـف بعـد تأديتـه يعـي أمـوراً في داخله أو أسـاليب دفاعية تعيق تقدمه في الحياة أو غيرها. أيضاً بالنسـبة إلى وضعية الجسـم "التـي تحـدد العلاقـة بـين الشـخصيات عـلى المـسرح"[2]، بينما لغة الجسـد في المـسرح العلاجـي تخبرنـا عـن مكنونـات صاحبها محاولـين لفـت انتباه المشـارك إليها باسـتمرار مـن أجـل وعيها.

أهـم مـا لفتنا في تدريبـات كناب أنه كان يطلب من الطـلاب القيام بإرتجال مـا وفي نهايـة الأمـر يعطـي رأيـه الـذي غالباً مـا كان يسـلط الضوء على الأخطـاء التي وردت في لعـب الممثّـلين بشـكل واضـح ومبـاشر، وهـذا الأمـر يختلف كليـاً في المسرح العلاجي إذ نترك مسـاحة الارتجال مريحة بشـكل يسـمح بأن تسـتوعب كل ما يلقيه المشـارك دون قيـود الصـح والخطـأ، أمـا عمليـة التوعيـة فتتـم عـبر طـرح العديد من الأسـئلة التـي تحفـز تفكـير المشـارك لـكي يبنـي الحلـول التي يجدهـا مناسـبة يرافقه تفـادي تقديـم التعليـمات والنصائـح التـي تحـد من قـدرة المشـارك على الاكتشـاف، هـو اكتشـاف وابتـكار يخصـه وحده ويتـلاءم مع موقفـه الخاص.

يتعلـم الممثّـل المحـترف خـلال التدريبـات التحكـم بمشـاعره لـكي تظهـر وكأنهـا عفويـة وبالطريقـة نفسـها في كل ليلـة عـرض، بينـما المشـارك في المـسرح العلاجـي يـترك العنـان لعفويتـه دون افتعالها. يسـيطر الممثّل على مشـاعره ويخفيها

1 قصاب حسن حنان والياس ماري: تمارين في القراءة الدراماتوجية والارتجال/ م.س، ص 49.

2- م. ن.، ص. 51.

داخل الشخصية، بينما يستخدم المشارك الشخصية من أجل التواصل مع مشاعره الخاصة. إضافة إلى أن الشخصية في المسرح التقليدي مركبة بينما تولد في المسرح العلاجي بشكل عفوي وفي حرارة الموقف.

إن المخرج في المسرح التقليدي هو من يرتب العرض من وجهة نظر جمالية وبهدف التأثير على المشاهد، بينما المدرب في المسرح العلاجي يقوم دوره على تحفيز المشارك ليجسد مكنوناته بحرية ودون أية شروط. كذلك الأمر بالنسبة للموسيقى فهي ليست مرافقة للعرض بهدف الجماليات أو للتأثير على المشاهد، بل تستخدم للتأثير على المشارك نفسه، من أجل شحن عاطفي أو تسهيلٍ للتعبير، وغيره. أخيراً إن المسرح التقليدي يحدد هدفاً معيناً يوجهه لخدمة العرض، بينما المسرح العلاجي يوجهه لصالح المشارك. الأمر الذي يجعل مقاربة هذا المجال تختلف بشكل شبه جذري عن مجال المسرح.

التطبيق العملي للشق المسرحي:

يقسم الشق المسرحي إلى فقرتين تليهما فقرة الاستخلاص الكلامي، سوف نتوقف في هذا القسم عند الشق المسرحي المكون من ألعاب كسر الجليد والتحمية والثقة من جهة، ومن جهة ثانية لعب الأدوار وإرتجال المواقف. لكن قبل ذلك سنعرض بعضاً من القواعد المشتركة التي نضعها مع المشاركين في أول لقاء، بحسب الحاجة المشتركة للتدريب.

قواعد الجلسات:

وهي قواعد نقترحها في بداية النشاط على المشاركين على شكل اوراق نوزعها عليهم ونطلب منهم رأيهم في كل واحدة منها من أجل التعديل بما يتلاءم ومتطلبات الجميع، قبل أن نطلب الموافقة على بنودها أي الحرص على احترام تطبيقها، والجملة هي: ليست القواعد للحد من الحرية بل للحفاظ على أفضل

مشـاركة قائمـة عـلى الاحـترام المتبـادل.

- حضور مواظب ودقيق.
- الامتناع عن الأكل والشرب والتدخين.
- إقفال الهواتف الخلوية.
- احترام الجلسة بعدم الخروج والدخول المتكرر.
- خلع الحذاء في بداية الجلسة.
- قبول القيام بالألعاب بجدية ومشاركة.
- احترام حرية التعبير ورأي الآخر عبر الإصغاء دون تعليقات ساخرة.
- تقبل أسرار المشاركين دون نقلها إلى الخارج.
- لا أحـكام أو تفسـيرات عـلى عمـل الآخرين بالمطلق بل عبر اسـتخدام صيغة الـ "أنا" التي تعـبر عن نظرة صاحبهـا الخاصة للموضوع.
- التكلم بصراحة مع الآخرين ومع المدربة أو المدرب.

ألعـاب الطفولـة أوالتحميـة: تتجـلى في ألعـاب التسـلية والمـرح التي تهـدف إلى خلق حالـة مـن الاسـترخاء والثقـة فتكسر الحواجـز وتحفـز المشـاهد ليتحول إلى مشـارك، وهـي ألعـاب جماعيـة تخلـق مسـاحة مـن الحريـة الضروريـة للإبـداع، وتخفـف التشـنج والتحفظات فتفتح قنوات الجسـد والذهن، تسـقط الحواجز فتسـهل عملية التفاعـل، ويتخلـص الإنسـان مـن مكننتـه الخاصـة لـكي يسـتطيع الدخـول في مجـال التعبـير العفـوي المتحـرر مـن القوالـب والأدوار الجاهـزة في ذهنـه.

بالطبـع لا يُنتَظَـر مـن المشـاركين في المـسرح العلاجي مـا يُطلب مـن الممثّل المحـترف، إلا أن التخلـص مـن المكننـة هـو غنـى بحـد ذاتـه كونـه يحـرر التعبـير. تتمحـور التحميـة حـول تحريـك الجسـد والعقـل والمشـاعر، وهـي تحصـل داخـل المسـاحة كلهـا (الصالـة والخشـبة)، وكونهـا تشـمل الجميـع فتكـون قـادرة على كسر حواجـز الخجـل... " تهـدف تماريـن التحميـة بمختلـف أنواعهـا إلى تحريـك الجسـد

وتطويـر الطاقـات الصوتيـة مـن أجـل بنـاء طاقـة إيجابيـة داخـل المجموعـة، تكـون قـادرة أن ترفـع الألعـاب اللاحقـة وأن تعطـي كل مشـارك الفرصـة لاختبـار طـرق جديـدة في التعبـير عـن ذاتـه لـكي يتمكـن فيما بعـد عبر التماريـن المسرحيـة أن يعبر عـن شيء في ذاتـه"[1].

- **ألعـاب الثقـة: وهـي** مرحلـة أكثر تطـوراً مـن الأولى يمكن فيها دفـع الثقة بـين المجموعـة إلى مرحلـة أكـثر تقدمـاً . "ألعـاب الثقـة هـي مجموعـة تماريـن تحفز مجموعـة كبـيرة من المشـاعر حيث يضع المشـارك أو المشـاركين فيها ثقتهـم واتكالهم عـلى الآخـر. ومـن بـين كل المشـاعر البدائيـة نجد الخـوف كأكثرهـا ارتباطـاً بالطبيعة البشريـة والجسـد، فهـو يقـع خـارج مسـتوى الإدراك ويكـون مسـؤولاً عـن تحريـك طاقـات فجائيـة سـمحت للإنسـان البـدائي بمواجهـة الخطـر أو الهـروب، لكنهـا قادرة بالمقابـل عـلى تدمـير الإرادة والقـدرة عـلى ردود الفعل"[2].

لعب الأدوار:

أمـا لعـب الأدوار والمواقـف والشـخصيات فهـو مـا يضـع المشـارك تحـت مجهـر أنظـار المشـاهدين، وهـو أمـر يتطلب شـجاعة كبـيرة لعيـش اللحظـة الحالية. "ويجـب أن تكـون التماريـن مفتوحـة لتـترك مسـاحة مـن الحريـة للمشـاركين كـون ذلـك هـو الهـدف الأسـاسي، فليـس المطلـوب اتبـاع نمـاذج معينة بـل الإصغـاء الذاتي، الإصغـاء لأمـر داخـل الـذات مـن أجـل إظهـاره"[3]. وتقسّـمُ هـذه الفقـرة إلى جزئـين :

- الأدوار الموجَّهـة : والتـي تعنـي تحديـد الموضـوع مسـبقاً من قبل المنشـط، لتوجيـه نظـر المشـارك إلى مشـكلة أو عقـدة قـد تكـون واضحـة للمنشـط أو للآخرين

---

1 - Minet J. Serge: Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique, 2006, p.115-118

2 - Pitruzella Salvo: Introduction to dramatherapy : Person & Threshold, Brunner-Routledge, 2004. P.151

3- Minet J. Serge:120 - 119 .م.س.، ص

إنما لم تصل بعد إلى وعيه، إضافة إلى المواقف التي تشكل صعوبة ماضية لم تحل بعد في داخله أو خوفاً من مواجهة مستقبلية. يحاول عندها المنشط اختيار الموضوع أو الشخصية كحافز للتفكير وإيجاد الحلول.

- الأدوار غير الموجهة: هي التي تضع المشاهد أمام خشبة فارغة ومشاهدين وتترك للاوعيه اختيار الشخصية أو الموقف. هذه المرحلة متقدمة كونها على قدر كبير من الحرية قد تربك المشارك إذا ما استخدمت في غير أوانها، فمن المستحسن استخدامها كمرحلة لاحقة للأدوار الموجهة.

أما المواضيع التي تُختار فثلاث طبقات هي الوعي، اللاوعي الشخصي واللاوعي الجماعي. منهم من يلعب شخصيات هي رموز اجتماعية كالجندي، فتاة الهوى، الراهب،... ومنهم من يختار لعب مشاكله الشخصية العالقة خاصة من الطفولة، وكثيرون يحاولون لعب شخصياتهم الداخلية : animus (الرجل الرمزي داخل المرأة) anima (المرأة الرمزية داخل الرجل)، وقد يرغبون في إطلاق العنان للقوى الغريزية الحيوانية، وأكثر عمقاً وقد يختبرون الحياة النباتية عبر لعب النبتة التي تنمو وتزهر ثم تذبل. بعض المشاركين قد يصلون إلى طبقات اللاوعي الجماعي فتظهر الشخصيات الأسطورية على أنواعها.[1]

وتجدر الإشارة إلى أن الموسيقى على أنواعها وخاصة الكلاسيكية منها تلعب دوراً كبيراً في هذه المرحلة، فأحياناً تكون مرافقة للموقف من أجل مساعدة المشارك على الدخول في الشعور، وأحياناً تتدخل في مرحلة حاسمة من الموقف من أجل لفت الانتباه إلى شعور لم يصل بعد إلى وعي المشارك. ويمكن وضع موسيقى معينة ويُطلب من المشارك التعبير عما تخلقه هذه الموسيقى بداخله من شعور، ومن ثم تمثيل الموقف الذي يتخيله انطلاقاً من هكذا شعور.

---

1 - Sheleen Laura: Théâtre pour devenir …autre, Epi, Paris 1983, p.30-31

القسـم الرابع: المسرح للعلاج من العنف:

«كيف نسـتطيع إخماد حريقٍ ما،

دون إطفاء الشّعلة التي تغذيه أولاً [1]».

إن المـسرح العلاجـي متشـعب المجـالات. وهو يمارَس في أماكـن مختلفة من السـجون إلى المؤسسـات الأهليـة، العيـادات النفسـية، المـدارس وغيرهـا... كذلك فهو يطـال مختلـف المجموعـات البشريـة والشرائـح الاجتماعية من الأطفـال الى المراهقين والراشـدين، ذوي الاحتياجـات الخاصـة، النسـاء، ... والأهـم أنـه يمـارَس لأهـداف وغايـات متنوعـة. كل واحدة من هذه التشـعبات تسـتحق الوقوف عندهـا. أما نحن فقـد قررنـا أن نتوقـف عنـد واحـد مـن هـذه الأهـداف والقائـم عـلى معالجـة الفرد مـن العنـف مـن أجـل بنـاء ثقافـة سـلام تقوم عـلى احـترام الآخـر مبنية عـلى تواصل اجتماعـي سـليم ومثمر.

إن الشُّـعلة الأساسـية التي تشـعل نار العدائية أو العنف عند الإنسـان كما عنـد باقـي المخلوقـات الحية هي الخـوف، والخوف هو في الأسـاس عامل بيولوجي لا إرادي تطلقـه غريـزة البقـاء عند الكائـن الحي للحفاظ على وجـوده في مواجهة خطر يهـدد حياتـه، وكيانـه ووجـوده الفعـلي أو الوهمـي. هـذه الشـعلة مـا زالـت حتـى

1 - Gandhi Arun cité par Rosenberg Marshall B.: les mots sont des fenêtres, Introduction à la Communication NonViolente, la Découverte, Paris 2005, p.7

يومنـا هـذا تغـذي الحروب الأهلية والعنف بأفظع أنواعـه في العالم. من هنا وقبل أي حديـث عـن العنـف الـذي هو نتيجـة، لا بد مـن الوقوف عند المسـبب لهـذا الخوف الأسـاسي. الخـوف مـن الآخـر، من أن يجتـاح حياتي، وجـودي، ذاتي، مسـاحتي،.... فأي حديـث عـن عـلاج يفترض البحث عن الـداء من أجل فهمـه وبالتالي ابتكار الأسـاليب الخاصـة من أجـل التعاطي معه.

الفصل الأول:

الخوف كمسبب رئيسي للعنف:

«الكون المنظم هو معتقد نهاري

يحمي الإنسان من قلق ظلمة الفوضى[1]».

تعريف الخوف:

في تحليله للقناع في المجتمعات القديمة، يقول المفكر الفرنسي Roger Caillois "كان القناع الرمز الأفضل للسلطة، ففي المجتمعات القائمة على القناع كانت المسألة أن تكون مقنعاً وتُخيف أو لا تكون مقنعاً وتَخاف... والارتقاء إلى مرتبة أعلى يتم عبر فهم سر القناع، ومعرفة أن الظهور الخارق للطبيعة والمخيف ما هو إلا رجل متخفٍّ، وأننا نتقنّع لإخافة الغرباء أو المختارين من الدرجة الأدنى"[2]. وأي قناع، فعلياً كانَ أم رمزياً هو تماماً كالشخصية التي يلعبها الممثّل أو الدور الحياتي الذي نؤديه كأفراد داخل المجتمع وهو تعبير، وإن لاواعي علاقة غير متساوية من حيث المستويات.

إذا كانت الشخصية التي يمثلها الممثّل بمثابة قناع، فلماذا إذاً يخاف الممثّل وهو صاحب القناع؟ إذا ما اعتبرنا أن الأدوار الاجتماعية تبدو كأقنعة

---

1 - Jung Carl Gustave: l'âme et la vie, Buchet/Chastel, Paris 1963, p.221

2 - Caillois Roger: Les jeux et les Hommes, Gallimard, Paris 1967, p. 205-206

تخفـي الوجـه الحقيقـي عـن الآخـر، إذ يتـم التعامـل معهـا بناءً عـلى ما يمليـه الدور وما يتوقعـه هـذا الآخـر مـن هـذا الـدور، ولأن كل العلاقـات الإنسـانية القائمـة على الأدوار يسـودها الخـوف أو الحـذر وإن بدرجـات.

إن الصـورة أو الـدور الـذي يلعبـه الممثلـون عـن قصـد أو عـن غـير قصـد يحاولـون السـيطرة عليـه وأدائـه بأحسـن وجـه، وإذا سـقط تسـقط الهويـة بسـبب تماهـي الـذات مـع الـدور وعـدم وجـود حـدود بينهـا وبـين الـدور، نعلـم في أعماقنـا أنـه هـش كونـه يسـتمد قوتـه وحياتـه مـن التأثـير الـذي يمارسـه عـلى الآخـر ومـن مـدى اقتنـاع هـذا الآخـر وهيبته أو قبولـه. فنتذكر مـا كان يقال لنا في بداية دراسـتنا المسرحيـة حـول الـ Trac بأنـه يحـدث في بدايـة العـرض وهو سـيتلاشى كلـما "دخلنا في الشـخصية" أي حـين يبـدأ القنـاع في الثأثـير فـلا تعـود الازدواجيـة القائمـة عـلى أنا والـدور واضحـة، بـل تغيـب الأنـا لمصلحـة الـدور.

الخـوف إذاً ينتـج بدايـة عـن رغبـة متخفيـة للسـيطرة والتأثـير، كذلـك فهو نتيجـة لتماهـي الـذات مـع الـدور وأي سـقوط للـدور يعنـي سـقوطها، بالمقابـل فالابتعـاد الـكلي عـن الـدور كوحدة مسـتقلة هو الآخر يخلـق نوعاً من القلـق الناتج عـن عـدم التحكـم بهـذا الـدور الحيـاتي أو المسرحـي "حـين أعتـبر الشـخصية كآخـر مسـتقل يغـدو مصـدر القـرار في مـكان خـارج عـن نطاقي، وهـم الشـخصية هو أحد أسـباب الخـوف في المـسرح والممثّل الذي يسـتطيع تمزيق هذا الـسراب يقارب اللعب بارتيـاح كونـه يعـرف أن مخيلتـه لا تتعلـق إلا بـه نفسـه"[1].

الاعتـلاء والابتعـاد المتعالي عن الـدور من جهة والخضوع المنسـحق أمام رهبته مـن جهـة ثانيـة هـما تعبـير عـن علاقـة قائمـة عـلى مسـتويات وهـي سـتظل قائمـة على الخـوف، فالسـلطة مثلاً وبحسـب عـالم الاجتـماع شـارل كوليـه Charles (1864- 1929) Cooley "تخفـي ضعفهـا الشـخصي وتخلـق نوعـاً مـن الغمـوض الاصطناعـي حولهـا

1 - Sham's: l'acteur entre réel et imaginaire, l'Harmattan, Paris 2003, p.283

لـكي تـترك المجال للمخيلة بأن تُأمثِل idéaliser ...رجال العالم يسـتخدمون التصرف الجيد كوسـيلة تنكّر شـخصي هدفه المحافظة على نوع من ارتقاء على الناس البسـطاء"[1] . حين نعلـم أن لا شيء خلـف الغمـوض الـذي يحيط الآخر ليجعله نوعـاً من مرتبة تفوق البشر يسقط السـحر ومعه الخوف.

أمـا الصـدق في العلاقـة القائمـة عـلى "لعب-مـرآة" فيبـدأ في خلـق مسـافة واعيـة لا متعاليـة بـين الممثّـل والـدور الـذي يلعبـه، تعـبر عـن احـترام الـدور. إنهـا مسـافة ضروريـة مـن أجل مشـاركة الدور مع المشـاهد فيضعه موضـع بحث وتحليل واكتشـاف دون أن يشـكل ذلـك خطـراً على ذاته، بذلك يسـتطيع أن يعكسـه بطريقة صادقـة متفاعلـة مـع المشـاهد، وفي ذلـك دعـوة لهـذا الأخـير أيضـاً لأن يضـع جانبـاً قناعـه كمشـاهد ويتحـول إلى مشـارك.

الخاصيـة الثانيـة للخـوف تقـع ضمـن إطـار زمنـي، فالخـوف يتعاطـى مـع المـاضي والمسـتقبل في آن. فيشـل بذلـك اللحظـة الحـاضرة "كل مـا يخيفنـا أو يقلقنـا لمـا سـيأتي لاحقـاً يجعـل حياتنـا الحاضرة أصعـب أو يذكرنـا بطريقة واعيـة أو لاواعية بعذابـات ماضيـة لا تـزال تضغـط علينـا اليـوم، لدرجة أننـا لا نعرف أننا نقـوم بذلك. ولـكي نتخلـص مـن سـلطة المخـاوف التـي تؤثـر عـلى حياتنـا، لا بد مـن الاعـتراف بها وفهمهـا تجنبـاً لمـا يحملـه مـن ألم قـد يكـون شـديداً جـداً أحيانـاً"[2]، أي عـبر مواجهة تحصـل في الحـاضر مـع مخـاوف ماضيـة أو مسـتقبلية.

هـذا الاعـتراف يتـم عـبر الإقـرار أولاً بـأن مـا يخيفنـي هـو موجـود في ذاتي وليـس في شـخص آخـر أحـاول أن أسـقط عليـه مخـاوفي مـن جهـة لـكي أتمكـن مـن

1 - Cooley Charles cité par Goffman Erving: la Mise en scène de la vie quotidienne, Minuit, Paris 1973, p.69

2 - Madeline Anderson-Warren, Roger Grainger: Practical Approaches to Dramatherapy: the Shield of Perseus, Jessica Kingsley, London 2000, p.85

تجسيدها فيسهل استيعابها، ولكي أبعدها عن شخصي فيسهل التعاطي معها من حيث كرهها، رفضها، تدميرها،... وهي أمور لا يمكن القيام بها تجاه الذات. ورفض الذات للجزء القاتم بداخله مترسخ عبر الأجيال وهو مشكلة ينقلها الأهل لأولادهم عبر رفضهم الإعتراف بالسلبية الموجودة داخلهم بداية، ثم داخل أولادهم ومحاولة قذفها إلى آخرٍ ما. وهي مسألة على قدر كبير من الأهمية كوننا لن نشعر بالأمان إلا باعتراف وقبول لكل نزعاتنا الإيجابية كما السلبية.

أن نعترف يعني أن نتعرّف أي أن نقف وجهاً لوجه مع مخاوفنا، أن نحددها فلا تبقى مجهولة بحيث يسقط القناع ومعه الخوف بالمقابل فالغموض يضعنا في موقف الضعف والخضوع . وهذا الصراع بين قوى متضاربة يشل الحركة والسبب تحديداً بأن مصدر الخوف مجهول لدي كونه في داخلي كما ذكرنا. والمجهول يحدده يونغ في اللاوعي الشخصي للإنسان "أكثر ما يخافه الإنسان هو فقدان ولو جزء ضئيل من لاوعيه، فيشعر بخوف من المجهول"[1].

المشاكل التي نصادفها تضعنا أمام المجهول فتثير الشك لدينا و "حيث يسود الشك تسود الحيرة واحتمال طرق مختلفة، وحين تظهر احتمالات الطرق المختلفة نتخلى عن التصرف الغريزي الواثق ونُترك أمام مخاوفنا"[2]، فذلك يعني أن نتقبّل الفوضى "chaos" التي نشعر بها في داخلنا والناتجة عن صراع قوى متضاربة كالانتقال من الوحدة إلى العزلة، من الصمت إلى اللاصمت الذي يقود إلى الهوة التي تثير الدوخة، حيث ظلام العدم يؤدي لعبة القلق، لذا يحتاج الإنسان إلى الأمان والثبات كوسيلة دفاع أمام خوفه من العدم، من الفوضى الأصلية التي تعيد الإنسان إلى نقطة الصفر، إلى ما قبل ولادة الكون.

---

1 - Jung Carl Gustave: Psychologie et Education, Buchet/Chastel, Paris 1963, p. 27

2 - Jung Carl Gustave: l'âme et la vie, Buchet/Chastel, Paris 1963, p.52

إذا ما نظرنا إلى الفوضى من الداخل لاستولى القلق والرعب علينا كون الرؤية داخلها شبه معدومة أو مشوهة، أما إذا ما نظرنا إليها من الخارج على أنها بشكليها الفردي أو الكوني ضرورة مفصلية تؤدي إلى ولادة جديدة، لتغيّرت رؤيتنا. "مهمة الفوضى في حياتنا أن تشكل مفصلاً بين الماضي الذي تُميت والمستقبل الذي قد يولد، لذلك نجد الفوضى في الديانات ترمز لمرحلة سابقة قبل الولادة الجديدة"[1].

هناك عدة طرق وتقنيات لإحلال التوازن ومعالجة المواقف التي ترعبنا وتجعلنا نتراجع، نفقد هدوء الأعصاب أو نتصرف بطرق لاعقلانية "إحدى الطرق لمعالجة الخوف تسمى بالتغطيس Immerging، وتقوم على إسقاط الشخص مباشرة وسط ما يرعبه فيتعلم بالطريقة الصعبة أنه قادر أن يستمر حتى في أسوأ الأحوال"[2]، وهذه الطريقة بالذات هي ما يحاول المسرح العلاجي استخدامها كونها تضع المشارك داخل المواقف المرعبة، إنما مع فارق على قدر كبير من الأهمية، أن المخاطرة تأتي داخل إطار من اللعب، والـ "كما لو" يجعلها محاولة آمنة قائمة على توازن بين الخطر والأمان، خاصة وأن المخاطرة تحصل داخل جو من القبول والدفء يحرص المدرب والمعالج على نشره بين المشاركين في كل لحظة.

من الخوف الفردي إلى الخوف الجماعي:

حين يتكدّس القلق الفردي داخل أفراد المجتمع ويُتوارث عبر اللاوعي الجماعي يتحول إلى قلق يطال كل أفراد المجتمع وبالتالي يجد طريقه إلى الظهور في المساحات الخاصة بالجماعة وأولها المسرح، والموضوع المطروح هو لماذا

---

1 - Madeline Anderson-Warren, Roger Grainger: Practical Approaches to Dramatherapy: the Shield of Perseus, Jessica Kingsley, London 2000, p.126

2 - م. ن.، ص. 27

نعـاني في هـذه الحقبـة مـن عـدم وجـود مسرح قـادر على الخلـود عبر طرحه لأسـئلة وجوديـة، وأن غالبيـة مـا يعـرض من مواضيـع لا يتعدى المشـاكل العائليـة والفردية؟

بدايـة نـود الإعتقـاد بأنـه ناتـج عـن عدم وجـود قلق وجـودي بـدوره ناتج عـن فـوضى سـابقة لـولادة ما، فـوضى أقرب إلى ما يسـميه جلال خـوري في مقارنة بين مسـارح الغـرب والـشرق بالقدر، حيـث الثقافة الغربية وهي تشـكل امتـداداً للثقافة الإغريقيـة تقلـص الكـون إلى حـدود ذكاء الإنسـان عـبر عزلهـا عـالم المجهـول عن عالم الواقـع المـدرَك والمبرهَـن علميـاً، مقارنـة مع الشرق الأقـصى الذي يضع الإنسـان كقوة مطلقـة كامنـة في قلـب كل الخليقـة، مما يجعل المـسرح الغربي قائماً عـلى صراع بينما المـسرح الشرقـي قائـم على تناغم، وأن هذا الصراع هو سـبب تعاسـة الإنسـان الغربي مقابـل الصفـاء عنـد الشرقي[1].

هـذا الـصراع تحديداً والقوى والفوضى التي يولدها هي ما يجب الاسـتفادة منـه في المـسرح العلاجـي، لا بـل وإفتعال وجـوده إن لم يوجد كونه وحـده قادراً على إحـداث التغيـير، فـما توصـل إليه الغرب مـن ثبات العقـل العلمي والتفكـير المنطقي كان وليـد صراع دائمٍ مـع المعتقـدات الدينيـة والروحانيـات المطلقة التي كانت تسـود قبلـه، والفـوضى التـي أحدثهـا حينهـا، كانـت المخاض الذي سـبّب التغيـير، إلا أن هذا التغيـير وبعـد أن أصبـح مـن الثوابـت نجـده اليوم هـو الآخر مدعـاة صراع.

اليـوم نحـن في وسـط مرحلـة خوف وقلـق جماعي رافـض للأشـكال القديمة الجامـدة، وفي وسـط مرحلـة مـن الفـوضى هـي مرحلـة انتقاليـة تفتـح عـلى كل الاحتـمالات ولا يمكـن تحديـد أي احتـمال سـيُتبنى فيـما بعـد، فهـي فـترة قائمـة عـلى المجهـول قبـل أن يصبـح معلومـاً، وهي تحمل العديد من الأسـئلة التـي تتخذ تعبيرها عـبر المـسرح. التاريـخ يشـهد على فـترات مماثلـة منذ التراجيديـا التي جسّـدت الصراع

1 - Khoury Jalal: Drame de l’Homme et Drame de l’Univers dans les théâtres d’Occident et d’Orient, Travaux et jours N° 70

السابق لانتقال الإغريق إلى الديمقراطية، "ففي إطار المدينة الوليدة، كان الإنسان الإغريقي قد بدأ يجرّب نفسه كقائم بالفعل مستقل نوعاً ما تجاه القوى الدينية التي تحكم الكون، وكسيّد يتحكّم نوعاً ما بأفعاله، وله نوع من السيطرة على مصيره السياسي والشخصي"[1]، فجاءت التراجيديا لتضع الواقع الإنتقالي موقع تساؤل وبحث وهي (التراجيديا) إذ تظهر هذا الواقع الإجتماعي ممزقاً ومنقسماً على ذاته فإنها تجعله إشكالياً برمّته.

"لقد نقلت الدراما إلى الخشبة خرافة الأبطال القديمة، وهذا العالم الخرافي يشكل بالنسبة للمدينة ماضيها. وهو ماضٍ أكثر بعداً من أن يسمح للتناقضات بين التقاليد الأسطورية التي يجسدها، وبين أشكال الفكر الحقوقي والسياسي الجديدة أن ترتسم بوضوح"[2]. كذلك الأمر بالنسبة إلى فترة الباروك baroque الانتقالية ما بين الكلاسيكية والحداثة "حيث كثرت الرموز والأشكال النافرة التي تعبر عن الأحلام والخيال، وهي أشكال نافرة وتتوق للمجهول كونها لم تعد تجد محور ارتكازها في الصور الثابتة"[3].

أما الشق الثاني للجواب حول خمود المسرح فيعود إلى غياب الإنسان كفاعل، يمكنه التأثير على محيطه عبر تفاعل يؤدي إلى تغيير داخل الطرفين. هذا الغياب للفرد لصالح المادة أو كوسيلة لهذه المادة يظهر بوضوح في غياب للمسرح كمرآة للإنسان، وما يراد للمسرح العلاجي أن يحمله هو إعادة تفعيل هذا الإنسان ليتفاعل مع محيطه بشكل صحي سليم، وفي ذلك انطلاق من الفرد كوحدة وصولاً إلى المجتمع ككل، وهما عنصران مترابطان بشكل وثيق إذ لا يمكن الكلام عن علاج فردي دون أن يكون هذا العلاج على مستوى علاقة الفرد بالمجتمع.

1- جان بيير فرنان وبيير فيدال ناكيه: الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، ترجمة حنان قصاب حسن، الأهالي، دمشق- 1999، ص.88

2 - م.ن.، ص.25

3 - Duvignaud Jean: le Jeu du Jeu, Balland, Paris 1980, p.113-114

إذاً وبناءً على ما ذُكر فإن ولادة المسرح العلاجي في هذه الفترة بالذات وانتشاره ليطال مختلف النشاطات الاجتماعية والإنسانية بهذا الشكل السريع ليست عبثية أو تهدف إلى التسلية أو تمضية الوقت، ومع أنه قد يبدو كذلك من الخارج، إنما النظرة المعمّقة تظهر أنه ضرورة تحتمها فوضى الفترة الانتقالية التي نعيشها من جهة وغياب الفرد من جهة ثانية، لا بل هو حاجة أفرزها اللاوعي الجماعي كمختبر للبحث عن أشكال جديدة. بحثٌ يجب أن يكون محصوراً داخل مختبرات لعبية لكي لا يتخذ اللاعب من الواقع الحياتي مكاناً يختبر فيه فوضاه الخاصة والجماعية بطريقة عشوائية قد تؤدي إلى مخاطر على كل الأصعدة، والتاريخ حافل بالأمثال من ألعابِ حروبٍ وثوراتٍ جاءت على قدر كبير من الوحشية. المسرح العلاجي مساحة ستحتوي الكثير من الفوضى بداخلها لذلك يجب على بنيتها أن تكون على قدر كبير من الثبات لكي تستطيع إحلال التوازن وإلا جاءت النتائج عكس الأهداف وأدّت إلى فوضى أكبر.

درجات الخوف:

يقسم المعالجان النفسيان Christophe André و Patrick Légeron الخوف إلى أربع درجات أدناها الـ Trac وأقصاها الرهاب الاجتماعي.

-**الـ Trac والتخوفات:** إحساس بالقلق العميق محدد بموقف وزمن معينين. يشكل لصاحبه نوعاً من الشلل "الجسدي نفسي" psychosomatique الذي يظهر في أوقات غير مناسبة ليدفع إلى نوع من الهروب غالباً ما يكون إلى الأمام، أي إلى مواجهة متسرّعة مع مصدر الخوف.

-**الخجل :** تعبير يُستخدم لوصف الأشخاص الخائفين والحذرين الذين تنقصهم الثقة والجرأة، المتحفظين في علاقاتهم الاجتماعية، الخجل باختصار هو كل انواع الحرج الذي نشعر به في حضور آخرين. هو قلق متواصل واعتيادي

يتصاعد عند المواقف الجديدة ويدفع إلى الابتعاد وتجنب اتخاذ المبادرات بالرغم من الرغبة في التبادل مع المحيط. ومن المواقف التي تحرج الخجول عامة : عند الحاجة إلى القيام بمبادرة للقيام بعلاقة مع الآخرين، وعند الاضطرار إلى التعبير عن المشاعر الشخصية.

- **الشخصية المتحاشية :** تشعر بإنزعاج كبير في المواقف الإجتماعية، تخاف من أحكام الآخرين غير المؤاتية، تنجرح بسهولة من أي انتقاد أو عدم استحسان. لا تتخذ أصدقاءً إلا من داخل العائلة المقرّبة جداً إذ تجد صعوبة في الانخراط مع الباقين، تخاف هذه الشخصية قول الحماقات أو لا تتمكن من الرد على سؤال ما، تخشى الاحمرار، البكاء أو إظهار أي إشارات الانزعاج. لا تكتفي هذه الشخصية باحتراف فن التجنّب بل هي تبتكر المبررات والحجج المنطقية لتبرير هذا السلوك.

- **الرهاب الاجتماعي:** هو الأكثر وضوحاً والأكثر إعاقة بين مختلف أنواع القلق الاجتماعي. الرهاب هو خوف لاعقلاني لا يمكن السيطرة عليه، تفتعله بعض المواقف، ومجرد التفكير بمواجهة مصدر الخوف يشكل همّاً لصاحبه بحيث ينظم حياته بشكل يمكنه من تجنّبه. حالما يضطر الشخص إلى مواجهة نظرات الآخرين المنتقدة يتمزّق داخل هلع عنيف. المشكلة الأساسية في هذا النوع من القلق هي انه يبقى مجهولاً تماماً كالأطفال الودعاء الكتومين الذين ندرك لاحقاً أنهم ليسوا ودعاء بل محبطين، ولا كتومين بل مكبوتين.

أنواع الرهاب تختلف بين الخوف من الكلام أمام مجموعة من الناس وصولاً إلى ما يسمى بالـ panphobie أي الخوف من كل شيء تقريباً، يهرب صاحبه من أية مواجهة ويعطي الإنطباع بأنه جاف ومتحفظ لكن ذلك سببه القلق المتصاعد بداخله كمحاولة لإخفاء ضعفه، ومنهم من يدفعه القلق إلى التصرف بعدوانية ، وقد أظهرت الدراسات علاقة وثيقة بين الرهاب الاجتماعي والإدمان على أنواعه وخاصة الكحول.[1]

1- André Christophe & Légeron Patrick: la peur des autres Odile Jacob, Paris 2003. p. 141-160.

الخوف والمسرح العلاجي:

بنـاءً عـلى هـذا التقسـيم وعـلى الخـبرة العمليـة في المـسرح العلاجـي، فـإن النوعـين الأخيرين أي الشـخصية المتحاشـية والرهاب الإجتماعي نـادراً ما ينخرطان في نشـاطات كهـذا النشـاط كونـه يحمل من الخطـورة أكثر من قدرتهما عـلى الاحتمال، وهـم إن حـضروا غالبـاً ما يلوذون بالفـرار بعد فترة قصيرة أو يأخـذون دور المراقب، دوراً يجعلهـم عرضـة لتهجـمات باقـي المجموعـة التـي ترفـض ألا ينخـرط الجميـع، وهـو أمـر يعـود إلى تركيبـة هذا المـسرح القائـم على مشـاركة الجميع.

فيـما يتعلـق بهاتين الشـخصيتين فمن الأفضـل أن يكون أصحابهـا في دورات متخصصـة أو أن يتابعـوا علاجـاً فرديـاً، لكـن إذا كانـت رغبتهـم معاكسـة، أو إذا مـا وجدنـا بعضهـم داخـل دورات مفتوحة للجميع، فكل ما يسـتطيع المـدرب القيام به هـو الحـرص عـلى تأمـين الحمايـة لهم كونهم غـير قادرين عـلى الدفاع عن انفسـهم، ومـن ثـم الانتظـار واحـترام مـا يتطلبونـه مـن وقـت قـد يكـون طويـلاً جـداً. ونذكر شـاباً حـضر دورتـين تدريبيتين مـدة الواحـدة ثلاثة أشـهر دون ان يحرك سـاكناً.

أمـا فيـما يتعلـق بدرجتـي القلـق والخجـل، فتقعـان في صلـب العمـل التطبيقـي، لكـن تجـدر الإشـارة إلى أن أي كلام عـن الخـوف وعـن سـبل تخطيـه عبر المـسرح العلاجـي لا بـد وأن يكون متعلقاً، إضافة إلى هاتـين النقطتين، بالخوف الذي يشـكل حاجـزاً يمنـع الإنسـان من الفعـل. وبالرغـم من ان المبـادئ التي يقـوم عليها المـسرح العلاجـي تهـدف جميعهـا إلى كـسر حاجـز الخـوف والتحفيـز عـلى الجـرأة لـكي "نكـون"، إذا مـا اسـتطعنا أن نتخلـص من الخـوف الكبير الذي قد يسـيطر على مجموعـة يسـودها جـو مـن الأمـان السـحري، يسـتمر وجـود العديـد مـن المخاوف الصغـيرة اللاواعيـة التـي نحصدهـا ونحملهـا معنـا مـن مختلـف المخاطـر الحياتية.

إن عمليـة اكتشـاف هذه المخـاوف ومواجهتها ضروريـة لأي إمكانية تبادل،

"فاكتشـاف مـادة الخـوف يجعلـه يتراجـع، ومـن كنـا نعتقـده عـدواً غالبـاً مـا يظهر أنـه إنسـان خائـف هو الآخـر"[1]. لذلـك يقترح المـدرب المسرحـي البريطـاني Declan Donnellan، تحديـد الخـوف عنـد الممثّـل أولاً ثـم طـرح أسـاليب عمليـة على قدر كبـير مـن الأهميـة لمواجهتـه كونـه يـؤدي بنظـره إلى شـلل قـدرات وحركـة الممثّـل، وأول هـذه الأسـاليب تبـدأ مـع تحديـد "الهـدف" خياليـاً كان أم واقعيـاً إنمـا هـو ضرورة كبدايـة للمواجهـة.

كل مـا يقـوم بـه الإنسـان يجـب أن يكـون لسـبب أو لهـدف مـا، والهـدف بطبيعتـه متحـرك ومتحـوّل، الأمـر الـذي يجعـل الخيـارات لامتناهيـة. حـين نعـي أهدافنـا نصبـح حاضريـن لـشيء مـا، والممثّـل لا يسـتطيع أن يمثـل اللاوعـي.

هـدف الخـوف يفصلنـا عـن الهـدف ليجعـل إمكانيـة التعبير عـن الصراعات مسـتحيلة، لكـن الخبر السـار هـو أن الخوف غير موجود، وهو حـين يفصلنا عن الهدف ففـي ذلـك محاولـة منه بأن يصبح موجوداً. الزمن يشـكل مشـكلة بالنسـبة للخوف إذ لا يمكنـه التواجـد في الحـاضر، ولكـن يمكنـه أن يحيا فيحكم المسـتقبل على شـكل قلق، والمـاضي عـلى شـكل إحسـاس بالذنـب. يدفعنـا الخـوف إلى البحث عن الحـاضر مخفياً واقعـاً أننـا موجـودون فيـه، ويمكننـا التخيّل أننا خارجـه وليس العكس، الخـوف يحاول تدمـير الإحسـاس بالمسـافة معتـبراً أن كل مـا نتخيّلـه يحـدث داخل رأسـنا فقـط، وهي مسـافة ضروريـة تفصلنـا عـن الهـدف وبدونهـا تصبـح الرؤية قريبـة جداً فتشـوّه.

تحديـد مصـدر الخـوف قـادر عـلى تدمـيره فهـو غالبـاً مـا يكـون مجهـولاً ومبهـماً، وحـده التركيـز عـلى أمـر محـدد يلغيـه، وهـو يحـاول أن يلغي عـلى الهدف صفتـه المتحركـة والمتحولـة ويوهمنـا بأنـه جامـد. الخـوف يفصل بـين الممثّـل الفاعل والممثّـل المراقـب بشـكل ناقـد غالبـاً مـا يكـون قاسـياً جـداً، فيجعلنا نخاف المشـاركة بينـما المحاولـة هـي الحـل لتخطيـه.

---

1 - Bour Pierre: le Psychodrame et la vie, Epi DDB, Paris 1968, p.37

أخيراً يحاول الخوف أن يبقينا داخل وهم الحرية الزائفة وهي ما يسميه Donnellan بالاستقلالية ليفرق بينها وبين الحرية. الاستقلالية وليدة الخوف كوننا لا نستطيع الاستغناء عن العالم الخارجي، اما الحرية فغامضة وبما أنه لا يمكننا السيطرة عليها كونها ليست من صنعنا، لذلك نبتكر ما يشبهها أي الاستقلالية عبر الاعتقاد بأنه يمكننا السيطرة على أحلامنا لكن أحلامنا غير الموجودة والواقع لا يمكن السيطرة عليه فبالتالي نحن لا نسيطر على شيء، لكننا نبقي على وهم السيطرة لطمأنة الذات وإن كلّفنا هذا الأمر الكثير. وفي وعي الممثّل لكل ألعاب الخوف يسقط هذا الأخير ويتلاشى.[1]

لكن تجدر الإشارة إلى أننا لا نود سقوط الخوف وتلاشيه إذ أن "استئصال كل القلق والانزعاج يذهب في الاتجاه المعاكس للحياة، وهو قد يؤدي إلى النقص، فالنقص محرك يقع على محور الأقطاب مشترطاً إمكانية حركة ما، وإذا ما ألغينا أحد القطبين نلغي احتمال الحركة"[2]. أما ما نطمح إليه في المسرح العلاجي فهو وعي وتحديد آليات الدفاع التي يستخدمها الفرد في مواجهة الخوف من أجل انتقاء ما لا يزال يتناسب والموقف الحالي منها والتخلي عما بات جامداً ومكبلاً.

إضافة الى ضرورة الخوف كمحفّز، ولكونه ليس سلوكاً بل غريزة تهدف الحفاظ على بقاء الفرد، فإنه حتى لو كانت لدينا الرغبة الواعية بالتخلص منه فإننا لن نستطيع فعل ذلك أكان عبر كبته، أو إطلاقه أو حتى تجاهله. أما مواجهته وفهم الآليات التي تحرِّكه فتعطينا القدرة على التعايش معه، والأهم من كل ذلك أن تجعلنا نعترف به كجزء لا يتجزأ من كياننا، وهذا الاعتراف تحديداً هو ما يخفف من ضغطه ومحاولاته للتعبير عن ذاته بمختلف الطرق.

---

1 - Donnellan Declan: l'acteur et la cible, règles et outils de jeu, les voies de l'acteur , l'Entretemps, Paris 2004, p.51-57

2 - Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.215

بعـد الاعـتراف بهـذا الخـوف والتآلـف معـه وقبولـه كجـزء مـن شـخصيتنا، ننتقـل الى ردات الفعـل الناتجـة عـن هـذا الخـوف وهـي تقسـم الى قسـمين، الأول انكـماش عـلى النفـس وتقوقـع نحو الداخـل والثاني اتجـاه نحو الخارج بشـكل عنيف عـلى شـكل هجـمات عدائيـة عنيفـة، وهنا لا بـد من التفرقة بـين العنـف أو العدائية السـلبية، وبـين العدائيـة الصحية.

بين العنف واللاعنف [1]:

إن المهاتمـا غانـدي هـو مَـن قـدَّم للغـرب كلمـةَ "لاعنـف" nonviolence ومصطلـحَ ahimsa السنسـكريتي، يعنـي الرغبـة في إيقـاع الأذى بكائـن حـي، في "تعنيفـه". الأهمشـا هـي الاعـتراف برغبـة العنـف الكامنـة في الإنسـان. تلـك الرغبـة التـي تقـوده إلى إرادة إبعـاد الآخـر وإقصائـه وإلغائـه، واسـتئناسُ هـذه الرغبـة والسـيطرةُ عليهـا وتحويلُهـا.

عندمـا يختـبر الإنسـانُ العنـفَ ويباعـد بينـه وبـين انفعالاتـه مـن أجـل أن يتفكـر، فإنـه يقـرُّ بالعنف انتهاكًا لكرامة الإنسـانية، فيه وفي الإنسـان الآخـر؛ وفي الآن نفسـه، ويكتشـف مطلوب اللاعنف الذي يحمله في داخله. وتكتشـف الأنا التجريبيةُ نفسَـها عنيفـةً وتسـمِّي نفسَـها كذلـك لأنهـا ترجـع إلى أنـا داخليـة تتطلـب اللاعنف. إذ إن فريضـة اللاعنـف تسـبق رغبـة العنـف وتعلـو عليهـا؛ فهـي أصليـة ومبدئيـة. مـع ذلـك، لا يعـي الإنسـانُ لاصوابيـة العنـف ولاإنسـانيتَه ولامعنـاه إلا بعـد اختباره. عندئـذٍ، يفهـم أنـه لا يمكـن لـه بنـاءُ إنسـانيته إلا حـين يجابـه العنـف بــ"لا" قطعية تـأبى أن تضفـي عليـه أيـةَ شرعيـة. فقـول المـرءُ لا للعنف، بجزمـه أن فريضـة اللاعنف

1- موللر جان ماري: قاموس اللاعنف، ترجمة محمد علي عبد الجليل، تدقيق ديمتري أفيرينوس، موقع معابر الإلكتروني http://maaber.50megs.com/nonviolence_a/Non-violence_a.htm

تؤسـس لإنسـانية الإنسـان وتُهيكِلُها، وإن التنكر لهذه الفريضة يعني إنكار الإمكانية الإنسـانية لكسر قانـون الـضرورة، يعنـي أن ننكـر عـلى الإنسـان حريـةَ الانعتـاق من القضـاء المحتـوم ليصبـح كائنًا عاقـلاً. طمـوح اللاعنف هو تمديـن الحياة.

إن مَـن يختـار اللاعنـف هو إنسـان مدهوش، يجعله العنفُ مشـدوهًا سـواء كان العنف عنفه هو أو عنف سـواه. فمن يصمِّم على اللاعنف إنسـانٌ يجرِّحه العنف. يظهـر له تشـويهُ الوجه بالعنـف بوصفـه ذروة "الخساسـة" ab-jection، ويحرض فيه التمـرد. إنـه يخـرج عـلى رتابـات العنـف التـي تسـتولي عـلى العـالم. فليـس المـوت هو الـذي يبـدو لـه خسيسًـا، بـل القتل. إنـه يرى في عـار العنف بداهـة اللاعنف.

ليـس اللاعنـف هـو رفـض العنـف بقـدر مـا هـو الكفاح ضـد العنـف. فهو بالتأكيـد امتنـاع، لكنـه امتنـاع يقتـضي في حـدٍّ ذاتـه العمـل. إن خيـار اللاعنـف هـو تفعيـل فريضـة الضمـير العقـلاني العالميـة في حياتنـا نفسـها، الضمـير الـذي يعـبَّر عنه بالصيغـة الآمـرة، المنفيـة هـي الأخـرى: "لا تقتـل". إن تحريـم القتـل هـذا تحريـم عالمـي شـامل؛ وهـو جوهـري، لأن رغبـة القتـل كامنـة في كلٍّ منـا. القتـل محـرَّم لأنـه يبقـى ممكنًـا دومًـا، ولأن هـذه الإمكانيـة تفـضي إلى اللاإنسـانية. التحريـم "مُلـزِم" impérative لأن الإغـراء "مسـتبد" impérieuse؛ وبقـدر مـا يكـون الإغـراء مسـتبدًّا يكـون التحريـمُ مُلزِمًـا أكـثر. اللاعنـف، إذن، فريضةٌ سـالبة أولاً؛ وهو يطالب الإنسـانَ بنـزع سـلاح انفعالاته ورغباته ومشـاعره وذكائـه وذراعيه حتى يسـتطيع الفكاك من كلِّ "سـوء نيـة" في حـقِّ الإنسـان الآخـر. عندئـذٍ، يكـون حـرًّا في إظهـار "حسـن نيته" bien-veillance لـه والتعبـير لـه عـن "طيـب إرادته".

اللاعنـف، إذن، قبـل أن يكـون منهـاج عمـل، هـو أولاً وأساسًـا موقـف. أخلاقـي وروحـي للإنسـان الـذي يقـر بالعنـف بوصفـه نفـي – إنسـانيته وإنسـانية الآخـر في آنٍ معًـا – والـذي يقـرر رفض الخضوع لقانونـه. اللاعنف هو احـترام كرامة إنسـانية الإنسـان، إن موقفًـا كهـذا يتأسـس عـلى قناعـة وجودية هـي: اللاعنف أقوى

مـن العنـف المضـاد مقاومـةً للعنـف. إن إحـدى خصائـص العنـف أنـه يحـرِّض عنفًـا آخـر: فالعنـف المضـاد لا يتيـح، في المحصِّلة، مكافحـةَ منظومة العنف لأنه هو نفسـه في الواقـع جـزء منهـا ولا يفتـأ يغذِّيهـا. يظـن العنـفُ أنـه يقـضي على الـشر، لكنه هو نفسـه شر؛ يحسَـب أنـه يطهِّـر العـالم، غـير أنه هو نفسـه نجاسـة. العنـف المضاد هو جزمًـا "عنـف معاكـس"، لكنـه ليس "عكـس العنف". فهـو ليس العنفَ نفسـه، لكنه هـو نفسـه عنـف؛ هـو عنف آخـر، لكنه عنفٌ هـو الآخـر. إن اختيار اللاعنـف يعني، أمـام العنـف المكابَـد، رفـضَ ردِّ الفعل، الـذي يعني مقابلـةَ العنف بالعنـف، بما يكرر الـشرَّ المكابَـد. إنـه، عـلى العكـس، اتخاذ قـرار التصرف في حريـة لقطع مسلسـل الثأر والانتقـام. الرهـان هنـا هـو عـلى الحرية، ولا شيء أقل مـن ذلك - حرية فاعـل يُجابِه بالقـوة والشـجاعة عسـف الظـروف. والمقصود هـو **القرار**.

إن فريضـة اللاعنـف هـي دعـوة إلى "انقـلاب": في القلـب، في النظـرة، في الفطنـة. وكل انقـلاب هـو قطيعة وانشـقاق وتجـاوُز وزحزحة وإزعـاج وبلبلة وتحول وجنـوح وارتحـال. فلـكي يصمِّـم المـرء عـلى اللاعنـف، ينبغـي أن يسـتيقظ مـن النـوم الوجـودي الـذي تغفـو فيـه إنسـانيتُه. ففـي هـذا النـوم، يذعـن الفـرد إذعانًـا سـلبيًّا لعـادات المجتمـع القديمـة التـي لا طاقـة لـه على التشـكيك فيهـا. فماذا ينبغـي عليه في النهايـة أن يقـرر؟ عليـه أن يدفـع حـدود الـضرورة بتثقيـف نفسـه عـلى اللاعنف.

يُسـفِر اللاعنـف، ككلِّ فريضـة أخلاقيـة، عـن وجـه مـزدوج: الأول يدعـو إلى عـدم التواطـؤ مـع العنـف، والثـاني إلى العمـل في سـبيل العـدل. فـما إنْ يطعـن المـرءُ في صحـة العنـف حتـى يتمكـن مـن إنجـاز العمـل الإيجـابي للاعنـف وإظهـار حسـن النيـة والطيبـة نحـو الآخـر. إن فضيلـة اللاعنـف تعبـير عـن مبـدأ الشـجاعة والحكمـة. اللاعنـف هـو الفريضـة التي تملي نفسَـها على المرء في الحال حالما يكشـف في نفسـه عـن ميـل للتعنيـف. ولهـذا تعـترف الفلسـفة بفريضـة اللاعنـف كأسـمى مصـدر لإنسـانية الإنسـان. ففريضـة اللاعنـف تُلـزِمُ بإحسـان التعامـل مـع الأعـداء

أساسًـا، أي مـع العنيفـين؛ وعندئـذٍ فقـط، تتخـذ معناهـا الحقيقـي. إن اللاعنفُ يقدم نوعًـا مـن التسـامي، لكنـه لا يفـرض أيَّ "مطلـق" - وهـذا يقـي مـن أيِّ ڤيـروس إيديولوجـي.

الاحـترام والرحمـة والطيبـة والمحبـة لا تدعـو الإنسـانَ إلى الاعتـكاف داخل منزلـه، بـل تُلزِمُـه بالعمل نحـو الخـارج. وإذا كان يجدر التأكيد على الطابع الشـمولي للاعنـف كفريضـة روحيـة، فإنـه ينبغـي الاعـتراف بالخاصية النسـبية للاعنـف كعمل سـياسي. فريضـة اللاعنـف لا تقدِّم مـن تلقاء نفسـها جوابًا مباشرًا وعاجلاً عن مسـألة معرفـة كيفيـة التـصرف عمليًّا في الوضع التاريخـي لمكان ووقت بعينـه. فعندما يحين أوان العمـل، يُخـلي اليقـينُ المكانَ للايقـين: فنحن لا نعرف أبدًا ما هو العمل الأنسـب لـكي نحسـن صنعًـا؛ لسـنا عـلى يقـين أبدًا مـن عواقـب عملنـا. وليس هنـاك من عمل لا يكتنفـه لَبْـس. كل عمـل فهـو تجريـب نتائجُـه عارِضـة واحتماليـة. ينبغـي دومًـا ابتـكار العمـل، دون التأكـد، في أغلـب الأحيـان، من إيجـاد المنهاج الأمثـل. العمل هو مدرسـة للتواضع.

غالبًـا مـا يُطعَـنُ في اللاعنـف بوصفـه خرافـة، بحجـة أن "اللاعنـف المطلق" غـير ممكـن. إلا أن هنـاك سـوءَ فهـم. لا جَـرَمَ أن حالـة اللاعنـف يوطوپيـا u-topie في حـدِّ ذاتهـا -غـير أن حركـة تحقيـق اللاعنـف في المجتمـع والتاريـخ لا تنطلـق مـن اليوطوپيـا لتنـدرج في الواقـع، بـل تنطلق من الواقع لإبداع الممكـن. إن خيار اللاعنف لا يتأصـل في مثاليـة مجتمـع لاعنفـي بالكامل ينبغي إعمالُها في الواقـع. فالعملية هي عكـس ذلـك بالتـمام: إذ يقـوم اللاعنـفُ على اسـتيعاب واقـع أعمال العنـف العديدة الموجـودة في المجتمـع وعـلى إرادة تغيـير هـذا الواقـع ضمن نطـاق الممكن.

وفي المحصلـة، فـإن العنف هـو اليوطوپيا. كونه موجوداً جزمـاً في كل مكان، ولكنـه لا يبلـغ أبـداً في أي محـل الغايـة التي يزعم أنـه يبررها، ولا يحقـق العدالة بين البـشر في أي مكان.

الفرق بين العدائية الصحيّة والعنف:

إن آليـة الدفـاع الأولى، أي الهـروب نحـو الداخل عبر الانكـماش على النفس يسـتخدمها مَـن لم يطـوِّر مـا تسـميه ال Gestalt بالعدائيـة "الصحيـة". "إن المُتعامَل معهـم الذيـن لم يطـوروا العدائية الصحيـة بداخلهم يكونون مكبوتـين، تنقصهم الثقة بالنفـس أو يكونـون قـد اسـتوعبوا مفاهيـم لا عنفيـه مفرطـة"[1]. لا يـتردد معالـج الــ Gestalt في هـذه المواقـف بـأن يسـتخدم أسـاليب عدائيـة أو طرقـاً أخـرى بهـدف تحفيـز ردات الفعـل ذات العدائيـة الصحيـة لـدى المُتَعَامَـل معـه، "ولا يـتردد معالج الــ Gestalt، في بعـض المواقـف، بـأن يحفّـز عمـداً عدائيـة متعامَـل معـه مـا client: لمسـاعدة شـخص خجـول ومنكمـش عـلى الظهـور، أو لتحريـك شـخص محبـط أو "إيقاظ" شـخص ماسـوشي الـخ [2]".

إن التماريـن المسرحيـة ومنـذ بدايتهـا أي مع فقرة التحميـة وصولاً الى لعب المواقـف والأدوار، كلهـا تهـدف الى التحفيـز عـلى الفعل مـن أجل فتح قنـوات اتصال مـع الـذات ومـع الآخـر. وهنـا تجـدر الإشـارة الى أن "أصـل كلمـة عدائيـة اللاتينـي "التوجـه نحـو"، أي "الدخـول في اتصـال". فالعدائيـة إذاً هـي ما يدفعنـا للتوجه نحو الخـارج لملاقـاة الآخـر والعـالم، وهـي عدائية صحيـة وحيوية"[3].

إن العدائيـة الصحيـة إذاً هـي تأكيـد عـلى وجـودي بشـكل حيـوي، ورغبـة في تواصـل يقـوم عـلى اعـتراف واحـترام لوجـود الآخـر. أمـا إذا طغـى وجـودي عـلى وجـود هـذا الآخـر فهنـا تتحـول العدائيـة الصحيـة الى عدائيـة سـلبية أو الى عنـف.

1 - Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.70

2 - Ginger Serg : La Gestalt, l'art du Contact, Marabout, paris 2005, p.157

3 - Masquelier-Savatier Chantal: Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, paris 2008, p.42

"العدائيـة الإيجابيـة هـي استكشـاف للمحيـط : إنهـا تسـمح بـأن يُعـترف بنـا، بأننـا نوجـد داخـل المسـاحة والزمـن : أنـا أملـك الحـق بمـكاني وزمنـي للـكلام والتعبـير الجسـدي والاجتماعـي. أمـا الانـزلاق فيـأتي حـين أحـاول الطغيـان على مسـاحة الآخر بـدل الـصراع مـن أجـل مسـاحتي، عندها أنزلق مـن العدائيـة الصحية التي تشـجّعها ال Gestalt الى التسـلط أو العنـف"[1].

العنف أو العدائية السلبية:

تقـوم العدائيـة عمومـاً عـلى إحسـاس بالقلـق واللاأمـان، لكنـه إحسـاس خـاص بمرحلـة معينـة مـن تطوّرنا العاطفـي وهي مرحلـة الطفولة. كـما يذكر المحلل النفـسي Bruno Bettelheim الـذي يـرى بـأن العدائية تشـكل إحـدى صراعات هذه المرحلـة التـي يجـب أن تُحـل فيهـا لا أن تسـتمر حتـى سـن الرشـد. "غـير معقـول أو ملائـم أن نتحـارب في سـن الرشـد، الطفولـة هـي الوقـت الـذي يجـب أن نجسـد فيـه هـذا الإرث القديـم، حيـث نتخلـص منـه نهائيـاً وذلـك عـبر أفعـال رمزيـة، ففي ألعـاب الحـروب يفـرغ الأطفـال عدائيتهـم وقلقهـم وإحساسـهم باللاأمـان بطريقـة غـير مؤذية"[2].

أمـا Gandhi فيعتـبر أن جـذور العنـف هـي في المجتمـع الكبـير، ويـرى أصـول العنـف سـبعة : "الـثراء بـدون العمـل -المتعـة بـدون الوعـي – المعرفـة بدون الشـخصية – التجـارة بـدون الأخـلاق – العلـم بـدون الإنسـانية – العبـادة بـدون التضحيـة – والسياسـة بـدون المبـادىء." ثـم أضـاف Arun Gandhi عـلى هـذه اللائحـة العنـصر الثامـن أي "الحقـوق بـدون الواجبـات،" ويعتـبر Gandhi أن

1 -Ginger Serge :156 .م.س.، ص

2 - Bettelheim Bruno: Pour être des parents acceptables, une psychanalyse du jeu, Robert Laffont, S.A. Paris, 1988, p.448

تفـادي هـذه اللائحـة يجنّـب الفـرد أو المجتمع من بلوغ مسـتوى معين مـن العنف. بينـما نجـد Bettelheim يعيـد جذور العنف الى أول حلقـة اجتماعية في حياة الطفل أي داخـل عائلتـه. "حاجـة الطفـل لتفريـغ عدوانيتـه لا علاقـة لها بالحـرب أو العنف في الطرقـات، بـل بأحـداث داخـل المنـزل كالتنافـس بـين الأخـوة أو الحنـق عـلى احد الوالديـن، إذا مـا منعنـا الألعـاب التـي تـؤدي الى العدائيـة عـن الطفـل، سـتظل هذه العدائيـة كامنـة داخله"[1].

مـن جهـة هنـاك تأثـير للعوامـل الاجتماعيـة كالحـروب، غيـاب القوانـين والدولـة، غيـاب المؤسسـات الأهليـة مقابـل تقويـة الأحـزاب والمليشـيات، البطالـة والفقـر،... كلهـا عوامـل اجتماعيـة تشـجع الميل الى العنـف في حال انفلاتهـا وبالمقابل تهذبـه في حـال انضباطهـا، و"كلـما كـبر عـدد التجمعـات امّحـت العوامـل الفرديـة ومعهـا الأخلاقيـات التـي ترتكـز عـلى الشـعور الأدبي لـكل واحـد وعـلى حريـة الفـرد الضروريـة لممارسـتها. كعضـو داخـل مجتمـع يصبـح الفـرد أكـثر سـوءاً منـه حينـما يتـصرف كوحـدة مسـؤولة بالكامـل، فانصهـاره داخل المجتمـع يحرره من مسـؤوليته الفرديـة"[2]. وأفضـل مثـال عـلى ذلـك هـو ما يحصـل في أعـمال الشـغب الجماعية من عنـف يتخطـى كل الأخلاقيـات الإنسـانية.

إن العوامـل الفرديـة أي النزعـة الداخليـة لكل فرد وميلـه الغريزي للعنف، وهـذا الدافـع الغريـزي يتجـلى عنـد الحيوانـات أيضـاً، إضافـة الى غريـزة الحفاظ على البقـاء يهـدف الى خلـق علاقـة وطيـدة بـين العنـف والجنـس. ففـي حـين "تسـتخدم الحيوانـات العدائيـة بهـدف تحديـد النسـل لتجنب التكاثـر الذي قد يـؤدي الى تدمير المحيـط ومعـه الفصيلـة بأكملها"[3]، نجد أن الإنسـان قد يدفعه كبت الغرائز الجنسـية

1 - Bettelheim Bruno: م.س.، ص. 348

2 - Jung Carl Gustave: Dialectique du Moi et de l'Inconscient, Gallimard, paris 1964, p.74

3 - Hall Edward: la Dimension Cachée, Seuil, Paris 1971, p.18-19

الى مزيـد مـن التصرفـات العنيفـة لكـن هنا أيضـاً تتضـارب النظريات.

يـرى فرويـد مثلاً بـأن الدافعين pulsions الأساسـيين للإنسـان هـما الجنس والعدائيـة، ويظهـر القلـق مـن عدم إشـباع الحاجـات الجنسـية القديمة. أما بالنسـبة لــ Caren Horney، فالإنسـان ومنـذ ولادته يسـكنه "قلق وجودي" أسـاسي. وبالتالي يمكـن اعتبـار الجنـس والعدائيـة كدافعـين للحيـاة أو للبقـاء. فيكـون القلق بالنسـبة لفرويـد و Mélanie klein واحـدة مـن نتائـج الجنـس والعدائيـة بينـما بالنسـبة لــ Horney فالجنـس هـو واحـدة مـن ردات الفعـل الصحيـة تجـاه القلق.[1]

الكلام في مواجهة العنف:

يضـع الطبيـب النفـسي Denis Vasse الـكلام في مواجهـة العنـف وكبديل مضاد لـه: "في مواجهـة العنـف لا نجـد اللاعنـف بـل الـكلام، كونـه يسـبق منطـق مواجهـة المتضاديـن ويكـسره. الكلام يسـبق العنف كونه مصـدره، ويكسره كونـه يضع الفاعل في الاختـلاف الـذي يبنيـه لا في المواجهـة التـي تنفيه"[2].

لا بـد وأن تـؤدي المواجهـة مـع الآخـر إذاً الى نفـي أحد الطرفـين والقضاء عليـه، وبالتـالي إلغـاء الاختـلاف معـه وإلغاء أي مجال لـصراع مسـتقبلي. أما الكلام وكونـه يشـدد عـلى الاختـلاف فهـو يشـكل أرضـاً خصبـة مـن اجـل ولادة صراع بـين الأضـداد. وهـذا الـصراع بـين الأضـداد هـو الأسـاس مـن أجـل الارتقـاء بهـا الى مسـتوى آخـر مـن الواقـع تلتقـي فيـه الأضـداد وتتصالـح. كل الأضـداد غـير قابلـة للمصالحـة، لكـن الـصراع بـين أي منهـا يولـد ضغطـاً يحفِّـز النفـس لإيجـاد احتمال ثالـث يعلـو عليهـما. إذا اسـتطاع الإنسـان احتـمال الضغـط الـذي تأتي بـه الأضداد

1 - Ginger Serge: La Gestalt, l'art du Contact, Marabout, paris 2005, p.178-179

2 - Vasse Denis: Le poids du Réel, la souffrance, Seuil, Paris, 1983, p.176

حينها ترتقي المشكلة الى مستوى أعلى: يتصالح فيه الشر مع الخير، الحب مع الكره، الشك مع اليقين، ويتبع ذلك خلاصة جديدة ما بين الوعي واللاوعي، الدور persona والظل shadow، الأنا والذات. وتتم هذه المصالحات عن طريق العقل والمنطق بطريقة رمزية.

يعطي Marshall Rosenberg مبتكر طريقة التواصل اللاعنفي حلولاً وإرشادات في التواصل الكلامي في كتابه "الكلمات نوافذ أو جدران، مدخل الى التواصل اللاعنفي": " يساعدنا التواصل اللاعنفي على استعادة التواصل مع أنفسنا ومع الآخرين عبر ترك المجال لرحابتنا الطبيعية. إنه يجعلنا نعيد النظر بالطريقة التي نعبِّر فيها عن أنفسنا وبطريقة إصغائنا الى الآخر من خلال التركيز على أربعة عناصر : مراقبة موقف ما، المشاعر التي يوقظها هذا الموقف، الحاجات المرتبطة بهذه المشاعر، وأخيراً ما يمكننا أن نطلبه بشكل ملموس من أجل تلبية هذه الحاجات"[1].

أما العناصر الأربعة لهذا التواصل فيحددها Rosenberg بما يلي[2] :

- **المراقبة دون تقييم :** أول مكونات التواصل اللاعنفي يقوم على فصل المراقبة عن التقييم، فالمزج بينهما قد يتلقاه المتحاور كنقد وبالتالي يؤدي الى مقاومة ما نقوله له. التواصل اللاعنفي هو طريقة ديناميكية لا تشجّع على العموميات الجامدة وتستبدلها بملاحظات ظرفيّة، فبدلاً من أن نقول بأن "جاك هو لاعب كرة قدم سيىء" مثلاً يمكننا القول "لم أر جاك يسجل هدفاً واحداً خلال عشرين مباراة".

- **القدرة على تحديد المشاعر والتعبير عنها :** المكون الثاني لهذا التواصل هو التعبير عن المشاعر عبر تطوير لغة ومرادفات عاطفية تسمح بوصف مشاعرنا

1 - Rosenberg Marshall B.: les mots sont des fenêtres, Introduction à la Communication NonViolente, la Découverte; Paris 2005, p.28-29

2 م. ن. ص 52 - 115.

بشـكل واضـح ومحـدد، وذلك بهدف بناء صلـة وصل مع الآخر ببسـاطة، إذ أن مجرد إظهـار ضعفنـا مـن خلال التعبير عن مشـاعرنا يمكنـه أن يقود الى حـل النزاعات. يميز التواصـل اللاعنفـي بـين المشـاعر الحقيقيـة والكلـمات التـي تصـف الأفـكار، الأحـلام والتفسيرات.

- **تحديـد الحاجـات التـي تطلـق هـذه المشـاعر :** إن أفعـال وأقـوال الآخريـن يمكن أن تكـون عوامـل تثـير وتطلـق المشـاعر لكـن ليسـت هـي المسـببة لهـا. حـين توجّـه إلينا رسـالة سـلبية يمكننـا أن نختـار أن تكـون ردات فعلنا عـلى أربعة أشـكال : 1-أن نعترف بأننـا مخطئـون، 2- أن نلقـي بالخطـأ عـلى الآخريـن، 3- أن نحـدد مشـاعرنا وحاجاتنـا، 4- أن نحـدد المشـاعر والحاجـات المخبّـأة خلـف الرسـالة السـلبية المتلقـاة مـن الآخر.

إن الأحـكام، الانتقـادات، التحاليـل والتفسـيرات التي تطـال الآخرين ما هي إلا تعبـيرات غـير مبـاشرة عـن حاجاتنـا ومبادئنـا، وحـين يسـمع الآخـر نقـداً مـا فإنـه يميـل إلى تسـخير طاقتـه كاملـة مـن أجـل الدفـاع أو الهجـوم، وكلـما توصلنـا الى ربط المشـاعر بالحاجـات كلـما توصـل الآخـر الى الـرد عليها بتعاطـف أكبر.

حين نتعلم تحمل مسؤولية مشاعرنا نمر عموماً بثلاث مراحل :

1- العبوديـة العاطفيـة، حيـث نعتقد أننا مسـؤولون عن مشـاعر الآخر. 2- المرحلـة الرديئـة، حيث نرفض الاعتراف بأن مشـاعر وحاجات الآخـر تهمنا. 3- التحرر العاطفـي، حيـث نتحمل مسـؤولية مشـاعرنا بالكامل وكذلك مشـاعر الآخرين، عالمين أننـا لن نسـتطيع إشـباع حاجاتنـا الخاصة على حسـاب حاجات الآخر[1].

- **الطلـب :** إن العنـصر الرابـع للتواصـل اللاعنفـي يلفـت الانتبـاه الى ما يغنـي حياتنا وحيـاة الآخريـن ويدعونـا الى تركيـب طلـب واضح ومتبـادل، متفاديـن التركيبات غير الدقيقـة، الملتبسـة أو المجـردة، بـل أن نسـتخدم لغـة فعل إيجـابي معلنين مـا نريده

1- Rosenberg Marshall B. :86-85 م. س.، ص.

بـدلاً مـما لا نريـده. إن تحديـد مـا نريـده بدقـة يجعـل فـرص الحصـول عليـه أكـبر، وفي حـال لم يلتـق مـا ارسـلناه مـع مـا تلقاه الآخـر فهناك عدة طرق ووسـائل تسـمح بمعرفـة إذا مـا كانـت الرسـالة قـد وصلـت بشـكل صحيح.

حـين يكـون المتلقـي مقتنعـاً بأنـه سـيُنتَقَد أو يُعاقـب في حـال لم يرضـخ للطلبـات، عندهـا تتخـذ هـذه الطلبات مظهر الأوامر بالنسـبة إليه، ويمكننا مسـاعدة محاورينـا كي يفهمـوا أن مـا نعـبر عنـه هـو مجـرد طلـب وليـس بأمـر، مـن خـلال تحديدنـا بأننـا نـود ألا يتقبـل رغباتنـا إلا في حـال اسـتعداده لذلـك. فهـدف التواصل اللاعنفـي لا يقـوم عـلى تغيـير الآخريـن وتصرفاتهم بهـدف الحصول على مـا نريد، بل عـلى بنـاء علاقـات أساسـها الصـدق والتعاطـف وبالتـالي تلبيـة حاجـات الطرفـين.

اللعب في مواجهة العنف:

إن اللعـب يقـدم إمكانية تجسـيد هـذا العنف الداخلي الـذي هو كجزء من الإنسـان والمتأصـل في نفسـيته فبـدلاً مـن أن يظل مكبوتـاً بداخل الفـرد، يجد العنف طريقـه الى التجسـد، إنمـا بطريقـة مضبوطة داخل مكان وزمان محددين وعلى شـكل رمـوز فيتحـرر صاحبه من ضغطه، ويتخذ منه مسـافة تسـمح بتحليلـه وإعادة النظر بنتائجـه والبحـث مع المجموعة وبمسـاعدة الآخرين عـن بدائل له.

إن الإطـار المحـدد مـن القواعـد التـي تسـيِّر اللعبـة، وبالرغـم مـن إتاحتـه المجـال للمشـارك لأن يتـصرف بحرية، ضمن القواعد الواضحـة، فإنه يهذب اندفاعات المشـارك الغريزيـة ويدرّبـه على قوننـة نزعاته.

إن العنـف الـذي يتحـرر منـه المشـارك داخـل هـذه الأطـر المؤسَّسـاتية يختلـف عـن العنـف الـذي يتخطـى الأطـر، ففـي حـين نجـد أعمال الشـغب مثـلاً أو حـرب الشـوارع والمليشـيات كمثـال عـن العنـف الخارج عـن الأطر، نجد بـأن الحرب المنظمـة لا تكـون في مجـال العنـف الصرف،هـي أقـرب للعنـف المنظـم. فالإتفاقيات

تحدّ أعمال الشغب داخل حدود المساحة والزمن... "الحروب من هذا النوع تنتمي بوضوح إلى نوع من اللعب: القاتل والمدمر إنما المنظم"[1] .

أما الرضوخ لقواعد اللعبة، وبعد أن يستوعب المشارك أنها ليست موضوعة بشكل عبثي وإنما لحسن سير اللعبة، وأن أية شراكة بين أكثر من طرف تتطلب قواعد واتفاقيات واضحة ومحددة، فهو أفضل تمرين لتهذيب الغرائز خاصة الأنانية والعنف، "حين يتعلم الطفل الخضوع للقواعد والتغلب على نزعاته العدوانية والأنانية، يتقبل ويفهم عندها ان القواعد لا تُتَّبع لأسباب عبثية، بل لأنها وحدها تسمح للعبه أن يتطور بظروف جيدة... وهي يمكن أن تُعدَّل شرط موافقة كل المشاركين"[2]. عندها فقط ينتقل المشارك من الرضوخ الطفولي للقواعد الى القدرة على طلب تعديلها. وهذه كلها أمور تساعده على النضج وتليّن قدرته على التواصل عبر تهذيب غرائزه، بعد ذلك يتحول الى سيد لمصيره وقادر على إدارة امور حياته، " فلكي يشعر الإنسان بالاكتفاء والاحترام الذاتي يجب أن يتأكد الى حد ما أنه سيّد مصيره"[3].

ما السبب الذي من أجله نتكلم عن النضوج ونتخذ الأمثلة من كتب متخصصة بتهذيب العنف عند الأطفال، بينما دورات المسرح العلاجي التي نتحدث عنها هنا مخصصة للراشدين؟ للجواب على هذا التساؤل فإن العنف هو إرث طفولي ولا يجوز أن نحمله معنا الى سن الرشد بل يجب أن نتحرر منه في هذه المرحلة تحديداً كما ذكرنا سابقاً.

المشكلة إذاً تكمن بأن العديد ممن لم يتخلصوا من هذا الإرث في هذه المرحلة ولكثير من الأسباب، منها العنف الأسري يكونون قد تربوا على هذا

---

1 Callois Roger: les Jeux et les hommes, Gallimard, Paris, 1967, p.19

2 - Bettelheim Bruno: م. س.، ص. 413

3 - م. ن.، ص. 333.

النـوع ولا يعرفـون غيره، يشـعرون بالنقص العاطفي أو حتى الإهمال وسـوء المعاملة. كذلـك بالنسـبة للمجتمعـات التي عانت مـن الحروب لفترات طويلة وبالتالي عاشـت أجـواء القلـق الجماعـي لفـترة طويلـة تماماً كالمجتمـع اللبنـاني الـذي يعيـش هـذه الهواجـس لسـنوات ... وغيرهـا مـن الأسـباب التـي تحـرم الفرد مـن إمكانيـة الإنتقال الى مرحلـة النضـج وحـل صراعاتـه في هـذه المرحلـة، وبالتـالي فهـو وإن بـات راشـداً مـن حيـث السـن والقامـة إلا أنـه يبقى طفـلاً من ناحيـة النضوج العاطفـي، وفي هذا المجـال نجـد كتـاب عـالم النفـس Daniel Goleman "الـذكاء العاطفـي"[1] يفـرِّق بين الـذكاء الفكـري والـذكاء العاطفـي القائم على حسـن السـيطرة على النفس والمشـاعر بعـد تعليـم القـدرة على تحديدهـا وتعريفهـا وبالتـالي فهمها والاعـتراف بها.

أمـا مـن لم يكتسـب المحبـة والعاطفـة والقبـول الـكافي في مرحلـة الطفولـة فهـو لـن يتمكـن مـن الإنتقـال الى مرحلـة النضـج بشـكل سـليم خاصـة وأن عـدم القبـول هـذا يطـال كيانـه بالكامـل، وعـدم قبوله مـن قِبَـل الآخرين (الأهـل تحديداً) يجعلـه غـير متقبّـل لذاتـه، لجسـده، لمشـاعره وبالتـالي طبعاً لوجـود الآخـر في حياته، مـن منطلـق أن الآخـر مـا هـو الا صـورة مـرآة لـذاتي، "الحاجـة الى تحـدي الأهـل أو المجتمـع تلعـب دوراً مهـماً في تكويـن شـخصية الشـاب الجانـح وهـي ترتكـز عـلى النقـص في حـب الـذات. الجنـوح أو المخـدرات هـي جهـود يائسـة لإسـكات الصـوت الداخـلي الـذي يـردد للشـاب أنـه غـير نافع لـشيء، وأنـه غير موجـود. وهـذه الأفكار تعـود لتجـارب مبكـرة حيث يكون قـد تكوَّن لدى الطفل شـعور بأن جسـده وبالتالي هـو ذاتـه غير مقَـدَّر"[2].

أفضـل مثـال عـن اسـتخدام المـسرح والألعـاب المسرحيـة مـع مجموعـات مـن الشـبان الجانحـين نجـده عنـد المـدرب عـلى المـسرح التفاعـلي René Badache

1 - Goleman Daniel: l'Intelligence émotionnelle, Robert Laffont, Paris 1995

2- Bettelheim Bruno: م. س.، ص. 268

الـذي وثَّـق تجربتـه في اسـتخدام المـسرح مـع شـبان المناطـق الحساسـة في ضواحـي باريـس في كتـاب عنوانـه "ألعـاب المـرح : الشـباب والمجتمـع، قـدرة المـسرح عـلى تحويـل العنـف"[1].

تجربة رينيه باداش مع مراهقي الضواحي الباريسية:

يحـدد بـاداش أهـداف التجـارب التـي يعرضهـا بأنهـا "مـشروع جماعـي يهـدف ومنـذ سـنوات إلى خلـق مسـاحات حـوار لمجموعـات متنوعـة انطلاقـاً مـن صراعـات يمـر بهـا المجتمع الفرنـسي في يومنا هـذا"، وهو ينطلق في بحثه من تسـاؤل حـول انتشـار الكثـير مـن الممارسـات العنيفـة ذات الطابـع الطقـوسي والتـي لا دافـع ظاهـري لهـا، وتتماهـى بشـكل العنـف المـدرسي، ويذكـر الكثـير مـن الأمثلـة، وصـولاً إلى حـوادث قتـل يقـوم بهـا الطـلاب ضـد أسـاتذتهم ورفاقهـم وهـي حـوادث لا بأس بعددهـا أيضـاً.

العنـف خاصّـة إنسـانية، يحمـل دلالات عديـدة بالنسـبة لمرتكبـه، وبالتـالي لا بـد وأن يحمـل دلالات لمراقبيـه أيضـاً، خاصـة إذا مـا كان هـذا العنـف جماعيـاً، وممسرحـاً، وبـلا مـبرر إجتماعـي أو اقتصـادي. وسـببه عـدة عوامـل أهمهـا فقـدان الرابـط الاجتماعـي، بطـلان مفعـول المحرمـات عنـد جيـل تائه بـين التطـور والعقلنة المزعزعـين للثوابـت، إضافـة إلى مشـكلة السـلطة عـلى أنواعهـا الأهـل، المدرسـة أو المؤسسـات وهـو مـا يـؤدي إلى فقـدان الهويـة... واجبنـا نحـن كراشـدين اختـلاق طقـوس للشـبان هدفهـا إعادة وصـل الروابط الاجتماعيـة والرمزية، إضافـة إلى إعادة وضـع العنـف في نطاقـه الكلامـي الخـاص بالديمقراطيـة ، ووضـع مـرآة أمـام هـؤلاء الشـباب تعـترف بهـم غـير تلـك المحطمـة التي يقدمهـا لهـم الراشـدون اليـوم.

---

1 - Badache René: Jeux de Drôles, Jeunes et société: Quand le théâtre transforme la violence. La Découverte, Paris 2002

باداش تدرب في مسرح "المضطهد"، في كتابه يعرض تجارب تقوم على استخدام هذا النوع من المسرح في عدة مدارس وسجون في الضواحي الباريسية، وهي مناطق تعتبر صعبة بسبب تركيبتها الاجتماعية المعقدة المكونة من العرب والأفارقة المهاجرين الذين يعيشون على حافة الفقر أو ما دونه في معظم الأحيان.

العائلة في هذه المجتمعات تعيش شرخاً ثقافياً كبيراً بين رغبتها المحافظة على تقاليد بلد المنشأ الشديدة المتناقضة وثقافة البلد الذي انتقلت للعيش فيه ونقلتها إلى الأولاد، وبين الحرية شبه المطلقة التي يتيحها المجتمع الفرنسي. الوالد في هذه المجتمعات غالباً ما يكون عاطلاً عن العمل أو هو يقوم بعمل وضيع، لا يشكل المثال الذي قد يرغب الشاب باتباعه. الوالدة مغلوب على أمرها وهي مثال للضعف بحيث يُنسب كل ما يمت للمشاعر والحوار البعيد عن العنف إلى الأنوثة طبعاً بمعناها السلبي أي الضعف. والحوار في هذه العائلات قائم على العنف الجسدي أو المعنوي والكلامي، وأية سلطة أخرى بما في ذلك المدرّس أو المدرّب في السجن لا تقوم على القوة والعنف تكون هشة وأنثوية بالنسبة إليهم.

يصف باداش العديد من الجلسات المسرحية التي قام بها في المدارس والسجون وهي بغالبيتها تبدأ في ألعاب جماعية بسيطة هدفها خلق جو من الاسترخاء والتعاون والثقة بين المشاركين، وهي بمثابة تحضير وخلق الأجواء المناسبة للتعبير. بعدها يتم الانتقال إلى الـ Théâtre-Forum ، وهو نوع من التعبير المسرحي، أسسه بوال، قائم على طرح مشكلة اجتماعية حصلت أو يمكن أن تحصل ثم إتاحة الفرصة للمشاركين بإقتراح حلول لها يجب على مقترحها أن يقوم بتمثيلها فلا يقع في التنظير بل ينخرط في تنفيذ إقتراحه. هذا النوع من المسرح يتيح الفرصة أمام هؤلاء الشبان أولاً بخلق طقوسهم الخاصة وثانياً بخلق مساحة للكلام المسموع على الأقل فيما بينهم ، وهو ينفي من أذهانهم حتمية

الأمـور ويخلـق مسـاحة مـن الحريـة في اختيـار الحـل الـذي يناسـب رغبـة المشـارك. وبـدلاً مـن الـكلام عـن النزعـة pulsion يعيشـها المشـارك أو يمثلهـا بالرمـز، فيحـدد بذلـك وجـوده بفعـل مسرحـي بطـولي كالـذي يشـاهده عـلى الشاشـة. في المـسرح يتمكـن الشـاب مـن الابتعـاد عـن المشـكلة ورؤيتها بشـكل أوضـح فهو صلـة الوصل بـين الواقـع والخيـال، هكـذا يتمكـن الشـاب مـن السـيطرة عـلى العنـف بداخله من خـلال إمكانيـة وضعـه تحـت الأضواء لمـدة محـددة من الزمـن. يعرض بـاداش بعض هـذه النواقـص لـدى هـؤلاء الشـبان والتـي يمكـن للمـسرح معالجتها:

- **نقـص في الحـدود الاجتماعيـة:** بمـا أن قوانـين العائلـة غـير موثـوق بها لدى الشـبان كونهـا غـير واضحـة المعـالم، لا بـل هـي أيضـاً تائهـة بـين ثقافتـين مختلفتـين، نجدهـم يبحثـون عـن بدائـل في انتمائهـم إلى عصابـات الحـي التـي لهـا قوانـين صارمـة أهمها قانـون المال والماركـة (Lacoste مثـلاً) التي تفـرض الاحـترام لصالـح مرتديهـا، لذلـك نجدهـم يقومون بسرقـات وأعمال عنـف مـن أجـل امتلاكها.
- **نقـص في المكانـة الاجتماعيـة:** إن عـدم اعـتراف الراشـدين بمكانتهـم يدفـع بهـم إلى شـعور بالإجحـاف فيتوجهـون إلى العنف. كون الإنسـان بحاجة إلى اللعـب والثقـة المتمثلـين بـالأم قبـل انتقالـه إلى القانـون والسـلطة الممثّلـة بـالأب وبعـده المجتمـع، فهـؤلاء الشـبان لا يزالـون يبحثـون عـن مسـاحة للعـب والاختبـار كالأطفـال قبـل اتخـاذ مكانتهـم في المجتمـع.
- **نقص المراجع الأخلاقية :** إن تصرفاتهـم العنيفـة تطلـق صرخـة للمجتمـع مـن أجـل تأمـين مراجـع وقواعد أخلاقيـة واضحة المعـالم تمكّنهم مـن تحديد مواقعهـم داخـل هـذا الخليـط مـن العنـف الذكوري وليـد المجتمعـات التي قدموا منها وهي مجتمعات سـلطوية قاسـية، والحرية الجنسـية في المجتمع المضيـف، وأحـد أهـم طقـوس العصابـة هـو السـجن الرمـزي للمـرأة وهنـا

يجب الفصل بين الأم والأخت التي هي على قدر كبير من الأهمية بالنسبة إليهم إذ قد يقتل أحدهم الآخر لمجرد إهانة والدته أو أخته ولو كلامياً، وبين المرأة المتحررة التي يعتبرونها عاهرة لا بل مباحة لمن يرغب بها منهم.

- **نقص في الهوية :** يلجأ الشبان إلى استخدام الكثير من الإهانات لمنع أي حوار مع بعضهم البعض أو مع المؤسسات، كنوع من التعبير عن العنف الذي يتعرضون له. هي إهانات ترمز للسيطرة العنيفة خاصة على النساء، فتكون بالتالي كدور يتدربون عليه يؤهلهم ليصبحوا رجالاً (بالمفهوم الخاطىء للكلمة) وهي نوع من الصراع من أجل الوجود أو تحديد لهوية.
- **الانتماء العائلي :** إن عدم إمكانية الوالد من بسط سلطته من جهة وتملك الوالدة أو غيابها التام من جهة ثانية، يؤدي إلى غرق الأولاد بالضياع لعدم وجود قيم واضحة تُنقل إليهم غير تلك التي يشاهدونها على الشاشة. في الماضي حتى مع تساهل الأهل أو تشددهم كانت بعض المؤسسات تقوم بنقل هذه المبادىء مثل الأحزاب، المدارس، الكنائس، أو حتى المصانع، أما اليوم فنحن امام غياب كامل لهذه المبادىء في كلا الطرفين مما يؤسس إلى لا مصداقية الراشد بالنسبة للشاب الذي يضطر إلى تلمس طريقه بنفسه بما توفر لديه، وهو أمر لا يقتصر على العائلات الفقيرة فقط ، فغياب المُثُل والمراجع نجده أيضاً في العائلات الميسورة.
- **غياب الحوار :** وهو ما يختصر كل الأنواع الباقية، إذ يخلق لدى الشاب شعوراً بالإجحاف فالراشد يرفض مناقشة المواضيع التي تزعجه كونها تجبره على إعادة النظر بمبادئه الهشة غالباً، هذا الرفض يدفع الشاب إلى اختراع أساليب مجتمعية لها طابع الطقوس لتحل مكان ما لا يقدمه لهم الراشدون.

الإحترام:

في اللاتينيـة respectus ومعناهـا النظـرة إلى الخلـف، يقصـد بـه الاعتبـار والتهذيـب. بالنسـبة لهـؤلاء الشـبان الذيـن يعانـون مـن تخلخـل في العائلـة لا تعـود النظـرة الى الخلـف تشـكل مرجعـاً بل على العكس تخلـق لديهم نفوراً وخجـلاً وبالتالي عـدم الرغبة بالاقتـداء والاحترام، الرسـوب المدرسي، صعوبة التأقلـم الاجتماعي والعزلة، هـذه الكلمـة تردهـم لمعنيـين اثنـين: الشاشـة أي القوة العنيفـة التي نجدهـا في الأفلام مـن جهـة واكتسـاب المـال مـن جهـة ثانيـة، وكلاهـما يفرضـان الاحـترام بالقـوة.

نجـد الإحـترام بشـكله الشـاذ في إخفـاء ما يقومـون به من سرقـة وتخريب أو حتـى الأمـور الجنسـية عن الأهـل بدافع الاحترام، فنجدهم يعيشـون بأوجـه اجتماعية متعـددة، وجـه للعائلة، آخر للعصابة وثالث للمدرسـة. الأهـل بالمقابل لا يتحدثون مع أولادهـم عـن حياتهـم وبالتـالي لا يتـم تحذيرهـم عـن أي مـن مخاطـر الحيـاة الكثيرة. هكـذا يكـون الاحـترام هـو احـترام الصمـت والتكتـم، ونجدهـم يذكـرون الكلمـة على الـدوام لكنهـا لا تتعـدى كونهـا كلمـة فارغـة مـن أي معنى كونهـا لا تحمل أيـة ثقة أو مصداقيـة أو قبول للسـلطة.

المشـكلة بالنسـبة لبـاداش تكمـن بفقـدان مـا يسـميه بـ"الإصغـاء المتفهم"، فـدور الأهـل الأول هـو الإصغـاء، الـذي يتخـذ صفـة الأنوثـة (أي الضعـف) بينـما يمثل الأب وفي بعـض الأحيـان الأخ الأكـبر السـلطة القامعـة بالطـرق العنيفـة. لذلـك يصبـح الاحـترام هـو قانـون الصمت هذا الصمـت هو صلب المشـكلة وبداية الحل، فالإنسـان يتعلـم كيـف يصبـح اجتماعيـاً مـن أمثالـه، والثقافـة هـي الوسـيلة التي تصل الإنسـان بمحيطـه وعـصره وهـي يتم تناقلها عـبر الأجيال، أما هؤلاء الشـبان فلا تاريـخ لديهم أو هـم لم يتلقـوه لذلـك فهـم وبأعمالهـم العنيفـة يحاولـون كتابـة تاريخهـم الخـاص.

نحـن كراشـدين علينـا الإعـتراف بـأن المجتمـع قـد تغـيَّر، وأن قواعـد العيـش المشـترك طبيعتهـا متحركـة أيضـاً، وأن لغـة التأنيـب لم تعـد سـارية المفعـول لتثقيـف

شباب اليوم بل علينا أن نتركهم يختبرون ويبتكرون قواعد ومبادىء جديدة تسمح لهم بالعيش المشترك. والمساحة التي يخلقها المسرح قادرة على خلق لغة جديدة مختلفة عن لغة العنف الموجه ضد النفس أو الآخر، لغة تمكّنهم من اكتشاف قدراتهم على الخلق والاستقلالية بحيث يصبح الانفصال عن العصابة أسهل إذ يصبحون قادرين على امتلاك أجوبتهم الخاصة للأمور، والتي يمكنها أن تتميز عن تلك التي تقدمها العصابة.

هذه المساحة المسرحية هي بمثابة الخط الفاصل الضروري للانتقال من الطفولة إلى الرشد، واللعب هو ما يفتقده هؤلاء الشبان لاستعادة الثقة والخطو نحو النضوج، في الـ Théâtre-Forum يمكنهم الكلام بحرية، يتعلمون الإصغاء، يتوقفون عن تبادل الإهانات واللكمات، يتقبلون المشاعر، الثقة والآخر مع اختلافه. في اللعب يستعرضون حياتهم الخاصة ويضعون مسافة بينهم وبين أفعالهم فلا تعود محتمة، يتقبلونها بهدف عدم الوقوع فيها مجدداً. المسرح يشكل مساحة للصراع لا للتحطيم تخلق متنفساً من الاحتمالات المتعددة.

المسرح يقدم معنى للحياة والمعنى يكون بالانتماء إلى جماعة تعترف بنا وتقدّرنا، جماعة لها قواعد ثابتة ومعانٍ مشتركة نغرق أكثر فأكثر بالعنف من أجل نيله، والقواعد المفقودة من الراشدين سيلجأ الجيل الجديد إلى تحديدها بنفسه، كما هي حال الطقوس والأساطير المفقودة في المجتمع.

أما السبب الأول لهذه الحاجة إلى الإعتراف فيكمن في النقص بالرموز. في المجتمعات العلمانية على الراشدين فيها خلق مثل هذه المساحات، والمسرح (كغيره من الوسائل الثقافية) يستطيع لعب دور مهم في التجسيد الرمزي للمجتمع وصراعاته. الطقوس تساهم بالانخراط والتكيف نفسياً واجتماعياً، وغيابها يؤدي إلى خلقها بطرق واقعية عنيفة أو بطرق خيالية من خلال العروض المسرحية أو اللعب، إذ أن حاجة الإنسان لأن يُشاهد تطغى على أي حاجة أخرى.

أهمية اللعب في تجربة باداش:

الطقس ضرورة، لكن شكله التقليدي صلب وجامد لذلك فاللعب المسرحي يوفر ممارسات طقوسية تسمح بالابتعاد عن الذات وتساعد على تحديد المكانة الذاتية بالنسبة للآخر. خاصّة اللعب أنه يدخل الرمزية، يترجم الواقع بكلمات فيكسبه معنى، المسرح هو ذاك المكان الذي يفرز اللعب من أجل إعادة هيكلة الخير العام. مجتمعنا اليوم يجهل كيف يلعب.

الكلمات في المسرح تكون مسموعة لأنها تجد لها صدى في الآخر، يمكن لكل واحد أن يخبر قصته الذاتية عبر الدور الاجتماعي أو أن يتحول إلى آخر. نحن اليوم في عصر حداثة داعية للفردية، يتحول معها التواصل إلى كلمات معزولة، ثرثرة بلا معنى. أما الكلام في المسرح فيلقى تكاتفاً جماعياً يؤدي به إلى محاولات تغيير الواقع القائم. من يخبر حياته يتحول عرضة للباقين الذين بدورهم يتعهدون احترام المشكلة وعدم نفيِها أو تسخيفها، والأهم بأن يجدوا حلاً مشتركاً لها. يمكن أن تحتل مكان الكلام لغة الصورة، وهي في معظم الأحيان طريقة أسهل في التعبير من الكلام، وقد تكون الصورة جامدة أو متحركة ويمكن أن يتبعها Théâtre-Forum حيث يفسرها ويحللها كل مشترك من وجهة نظره، يضيف عليها أو يحذف منها.

إن أهمية اللعب المسرحي هي أنه يتم بطريقة حرة تسمح بالاختيار فلا يُنظر للغش بسلبية بل يكون جزءاً من اللعب والاختيار على صعيد الوضعية الجسدية، المشاعر، الإحساس، وهو ما يعزز العنصر الأهم في الروابط الاجتماعية أي الثقة. إن اللعب هو حاجة ملحّة عند الإنسان للتعرف على العالم، والإنسان بحاجة خاصة في المراحل التي تشكل مفصلاً حياتياً كالمراهقة للانخراط في مجموعة كي يستطيع بناء ذاته، وهنا دور المدرب من خلال الألعاب أن يفسح المجال للمراهق باختبار الثقة المتبادلة التي تؤدي إلى ألعاب اجتماعية مستقبلية

أخـرى، وإلا انغلـق عـلى نفسـه وانقطـع عـن العـالم. أمـا كل مـا نشـهده مـن اعـمال سرقـة ومخـدرات وقتـل مـا هـي إلا بدائـل لعبيـة عـن تلـك الألعـاب البنّـاءة.

يتوجـه مجتمعنـا اليـوم أكـثر فأكـثر نحـو الفرديـة، النجـاح الفـردي أصبـح قيمـة بحـد ذاتـه، لم يعـد للمقـدس فيه مـكان، مجتمـع يعزل الفـرد فيحوله فريسـة للمخاطـر، وكمحاولـة مـن هـذا الأخـير للنجـاة يسـتنبط طرقـاً خاصـة في غالبيتهـا عنيفـة. في كل المجتمعـات الانسـانية، كان العبـور مـن الخضوع إلى تحمل المسـؤولية أي مـن الطفولـة إلى الرشـد يتـم عـبر الطقـوس، والمجتمعـات البدائيـة عرفـت كيـف تبتكـر ممارسـات جماعيـة لهـذا العبـور.

اليـوم هـذه الطقـوس والتضحيـات الحقيقيـة أو الرمزية كـما الأديان وحتى الطقـوس العلمانيـة والجمهوريـة هـي شـبه معدومـة، مـما يـترك المراهـق وحيـداً في مواجهـة عنفـه الداخـلي، إذ لا أحـد يسـتطيع احتـواء عدائيته البدائية إذا لم يكتسـب خـبرات داخـل جماعة عائليـة أولاً ومجتمعية ثانيـاً، لكننا اليوم أمام غياب للراشـدين (الأهـل والمؤسسـات) بالنسـبة للمراهـق، فنجدهـم يريـدون تربيته لكنهـم يرفضون أن يعيـدوا النظـر في تصرفاتهـم وطرقهـم التربويـة. في هـذا العـالم الفاقـد للمُثُـل الجماعيـة والمعـاني نجـد المراهقـين يجعلون مـن تصرفاتهم السـيئة طقوسـاً تعويضية عـما يجـب أن يقدمـه لهم الراشـدون، هـم بحاجة لمسـاحات مخصصـة إجتماعياً من أجـل الإبـداع حيـث يقـود اللعـب إلى التجربـة الثقافية فيؤسـس لها.

المسرح يبرز الدور المهم والأسـاسي للحوار في معالجة المشـكلات الإنسـانية، وعليـه أن يدافـع عـن مكانتـه في المجتمـع، مكانـة كان قـد فقـد إلى حـد كبـير بعـض أبعادهـا وهـي المقـدس وإعـادة البنـاء الرمـزي للروابـط الاجتماعيـة، أي العنـاصر التـي قامـت عليهـا التراجيديـا القديمـة والتـي قلّصها المسرحيـون منذ زمـن إلى حدود العـرض المسرحـي.

العدائية اللاواعية:

أخيراً يجب التمييز بين العنف المخطط والمقصود عن وعي وبين العدائية غير الواعية التي يظهرها الفرد من خلال الإشارات وبطريقة غير مباشرة، كونه لا يسيطر عليها، وهي تظهر بشكل أوضح داخل مجموعة المشاركين في التدريبات كونها تشكل مساحة تحدث داخلها كل أنواع التفاعلات والاحتكاكات التي تؤدي الى ظهور العدائية بكل أشكالها وخاصة اللاواعية منها، "ما من مجموعة إنسانية وما من إنسان معفياً من العدائية اللاواعية التي لا سيطرة له عليها... فأي غضب أو تصرف عصبي قد يُظهر هذه النزعة اللاواعية الموجّهة بشكل سيىء، إلا إذا ما كانت تختبيىء خلف صمت أو جمود أو حتى ابتسامة أو ضحكة دفاعية مميزة. أحياناً اخرى قد ترتد بالكامل تقريباً ضد القوى الحياتية للفاعل نفسه كأساس للخجل، للكبت أو للماسوشية"[1].

يسمي المعالج البسيكودرامي P. Bour هذه العدائية بالـ agressio وهو يختصر اكتشافها وإدارتها في العلاج الجماعي داخل المجموعة بثمانية نقاط[2]:

- التمييز بين العدائية الواعية المخططة والمفكّر بها وبين هذه القوة الخارجة عن السيطرة والوعي.
- مواجهتها دون خوف أولاً بداخلنا ثم عند الآخرين، فهي قوة كونية وإيجابية، أما انحرافاتها أوعدم استخدامها فهو تحديداً ما يقود الى السلبية.
- عدم إخفائها إذ لا أحد معفي منها وهي تظهر بشكل عفوي داخل مجموعة بمعدل العشرين شخصاً.
- ترويض مظاهرها يتم عبر السيطرة الواعية كمن يروض حيواناً مفترساً غير مرئي ويكمن بداخله.

---

1 - Bour Pierre: le Psychodrame et la vie, EPI-DDB, paris 1968, p.96

2- م. ن.، ص. 120- 123

- ردات الفعل تأتي على نوعين متناقضين : الأول والأكثر ظهوراً يأتي على شكل تعبير مفرط عن العدائية اللاواعية بشكل هجمات متأصلة أو نزعات متقطعة، لذلك يجب قوننتها عبر اكتشاف المادة الحقيقية لتوجهها. والثاني يتخذ مساراً معاكساً حيث تتوارى العدائية (غير المكتملة أو المتراكمة على شكل قنبلة) فتوجه ضد الفاعل نفسه على شكل خوف عصابي يشله.
- الاستخدام الصحي للعدائية يجب أن يكون واعياً ومسيطراً عليه، وآلية الإسقاط اللاواعي تساعد على اكتشاف وتجسيد نقطة المقاومة الحقيقية الذي يجب توجيه العدائية نحوها بشكل إيجابي.
- الحالات الأكثر شيوعاً وصعوبة هي حيث تتوجه العدائية نحو شخص ما، ويجب مساعدة الفاعل عبر التحويل transfertالإيجابي لتخطي سلسلة من التفريغ بهدف الوصول الى الاكتشاف بأن ما يثير سخطه ليس الشخص بل غياب هذا الشخص عنه.
- نهاية يبقى نزع المأساوية عبر الفكاهة أفضل مخرج للعدائية.

الفصل الثاني:

العلاج من العنف في مسرحنا العلاجي:

إن اقتراحنا مسرح علاجي يقسم الى فقرتين الأولى مسرحية والثانية علاجية، يشكل أفضل محطة للتخلص من العنف بشكل مضبوط ودون أي تأثيرات على واقع وحياة الفرد. ففي الفقرة المسرحية يجسد المشارك نزعاته وعنفه الداخلي بأكثر من طريقة ، أما فقرة العلاج التي تلي الفقرة المسرحية، فهي تسلط الضوء عند المشارك على العنف الذي ظهر عنده في لعب الأدوار باحثة عن الأسباب والنتائج ومن ثم الطرق لتفادي هكذا ردات فعل.

الفقرة المسرحية:

تقسم الفقرة المسرحية الى قسمين، الأول قائم على ألعاب التنشيط والتحمية والثاني قائم على لعب الأدوار والمواقف:

ألعاب التحمية والثقة:

إن ألعاب التحمية التي نستهل بها أي جلسة تدريب على المسرح العلاجي والتي تتكون من ألعاب الثقة وديناميكية الجماعة تهدف بشكل عام الى التحفيز على العدائية الصحية التي كنا قد ذكرنا بأنها تعني الدخول في تواصل مع الآخر، وهي كلها ألعاب تهدف الى تحفيز روح المبادرة عند المشارك لكي يدخل في

علاقـة مـع المشـارك الآخـر، بغـض النظـر إن كانـت هـذه العلاقـة تنافريـة أو تجاذبية أو مجـردة. قـد يظهـر في هـذه الفقـرة الكثير مـن العنف خاصـة في ألعـاب الثقة التي تحفـز عـلى تحمـل مسـؤولية الآخـر، ونصـادف الكثيريـن ممـن يتعمـدون دفـع الآخر للوقـوع بـدلاً مـن التقاطـه كـما في أحـد الألعـاب التـي يقـف المشـارك فيها بـين اثنين ويـترك نفسـه ليقـع بـين أيـدي الأول الـذي يقـذف بـه نحـو الثـاني عـلى سـبيل المثال، لكننـا نجـد مـن يتركون المشـارك يقع على الأرض عمـداً أو من يدفعون بـه بقوة كبيرة، .... وهنـا لا بـد مـن التدخـل فوراً بعد الإشـارة ولفـت النظر الى تأثير هكـذا أفعال على مـدى الثقـة عنـد المشـارك "المغـدور"، وفي ذلـك توعيـة للعنيـف الى أن المشـارك قـد تخطـى حـدوده الشـخصية واجتاح حدود الآخر وبـأن لهذا "الاجتيـاح" تأثيراً على هذا الآخـر. بالرغـم مـن أن هكـذا تصرفات عنيفة تسـتدعي تدخـلاً فورياً مـن قِبل المدرب المسرحـي الـذي يجـب أن يحرص على سـلامة المشـاركين، إلا أن المعالج في هـذه الأثناء يكـون مراقبـاً وهـو لا بـد وأن يطرح الموضوع في جلسـة الحوار التي تـلي التدريب من خـلال أسـئلة حـول الدوافـع والأسـباب التـي أدت الى هكـذا تصرفات وبالتـالي البحث عـن بدائل كلاميـة لها.

هـذه الفقـرة تسـتوعب ألعـاب التحميـة والثقة مـن كل الأنواع، ويسـتطيع المـدرب ابتـكار التماريـن التـي يمكنهـا أن توقـظ بشـكل مبـاشر أو غـير مبـاشر ردات الفعـل العنيفـة لدى المشـارك بهـدف التعبير عنها وبالتالي علاجهـا، كأن نطلب فيه من مشـاركين الوقـوف وسـط الغرفـة يسـند كل منهـما ظهره عـلى ظهر الآخر ويتشـابكان الأذرع مـن الخلـف، ثـم نقـول لهـما بـأن هنـاك مفاجـأة عـلى الحائـط المواجـه لـكل منهـما وعليهـما الركـض بسرعـة لـكي يأخذاها، وبالرغـم من أننـا لا نشـير إلى التنافس، إلا أننـا نلاحـظ أنـه غالبـاً مـا تكـون الرسـالة الوحيـدة التـي يتلقاهـا المشـارك الـذي لم يعتـد الا هـذه الطريقـة، فيبـدأ الـصراع وكل واحـد يشـد الآخـر لناحيتـه كي يحصـل عـلى المفاجـأة. ثـم نزيـد الأمـور تعقيـداً بـأن نضـع أكثر مـن فريق عـلى هذه

الوضعيـة وسـط الغرفـة ونقـوم بسـباق بينهـم، وهنـا تجـدر الإشـارة الى أن أيـة لعبـة بالمطلـق تحمـل تنافسـاً ما تشـكل أرضاً خصبة مـن أجل ظهور العنف وبشـكل عفوي وسريع .

أخـيراً وبعـد أن يسـتنفد المشـاركون الطرق والأسـاليب نقوم بطرح السـؤال التـالي كيـف يمكـن أن يربـح الإثنـان المفاجـأة طالمـا أن هنـاك مفاجـأة لـكل واحـد، عندهـا يبـدأ المشـاركون بابتـكار الطرق، منهم من يقـترح أن يحمل الآخـر على ظهره ويذهـب الى الحائـط حيـث مفاجأتـه ثـم يـترك الآخـر يحملـه ويذهـب في الاتجـاه المعاكـس حيـث المفاجـأة الثانيـة. ومنهـم من يقترح تقاسـم المفاجـأة الاولى مع الثاني ومـن ثـم المفاجـأة الثانيـة مـع الأول. ومنهـم مـن يقـترح أن يتعـاون فريقـان بحيـث يذهـب كل فريـق باتجـاه، والأول من هذا الفريق يأخذ المفاجأتـين على جهته والثاني مـن ذاك الفريـق يقـوم بالمثـل وحين يصل الفريقان الى الوسـط يتبـادلان المفاجآت ... باختصـار نجـد بـأن أهمية هذا التمريـن هي في انفتاحه عـلى كل الاحتمالات وبالتالي تحفيـزه للمشـاركين في البدايـة لـكي يختـبروا أن طرقهـم المعتادة والمبنيـة على الصراع لا تـأتي بنتيجـة مُرضيـة وهـي إن أتـت بنتيجـة تكـون مُرضيـة لأحدهـما فقـط عـلى حسـاب تعاسـة الآخـر، ومـن ثـم تفتح المجـال للمشـارك كي يفتش عن أسـاليب يمكن أن تكـون مريحـة للجميـع، وهـو نمـط تفكير قـد يكـون جديداً وغريبـاً عليـه، إلا أنه وبعـد اختبـاره قـد يقتنع بأهميتـه ولربمـا يتبناه كأسـلوب حياة.

إن فقـرة التحميـة تكـون محملـة بالعدائيـة الواعيـة واللاواعيـة، وتظهـر بشـتى الأشـكال، ومهمـة المعالـج في هـذه الأثنـاء أن يراقـب بدقـة ويدرس الأسـاليب الخاصـة بـكل مشـارك أكان للتعبـير عـن هـذه العدائيـة أو لقمعهـا وكبتهـا، وذلـك بهـدف الإشـارة الى هـذه الأسـاليب وتوعيـة المشـارك بالتدريـج عليهـا وبالتـالي إتاحة الفرصـة لـه كي يتبناهـا وإنمـا بشـكل واعٍ ومـدروس أو للتخـلي عنهـا وإيجـاد البدائـل المناسبة.

فقرة لعب الأدوار وارتجال المواقف:

إن فقـرة إرتجـال شـخصيات تقـوم بأفعـال داخـل مواقـف معينـة ومحددة، قـد تكـون حـرة أو محـددة مسـبقاً مـن قبـل المـدرب المسرحـي. أمـا الحريـة في اختيار الشـخصيات والمواقـف فهـي مقصودة كـون ما يختاره المشـارك غالباً ما يعـبّر عن عالمه الداخـلي الـذي غالبـاً ما تسـكنه شـخصيات يقـوم بتركيبهـا من محيطـه وبيئتـه، وأيضاً مـن مخاوفـه. يكـون اختياره هـذا غنياً بالـدلالات على وجود الأسـباب التـي تدفعه الى العنـف والتـي لا يجب أن تغيب عن ملاحظة المعالج الذي يراقب ما يسـقطه المشـارك في الإرتجـال مـن أجـل ابتكار الأسـاليب العلاجيـة لها في الفقـرة اللاحقة.

أمـا اختيـار الشـخصيات والمواقـف مـن قِبَـل المـدرب المسرحي فهـي تكون مدروسـة مسـبقاً بشـكل عـام أو فـردي وبحسـب حاجـة المجموعـة أو الفـرد الى التخلـص مـن صراعـات داخليـة، أو أحيانـاً إلى مواجهـة مواقـف ترعبـه في الحيـاة وبالتـالي يتجنبهـا، أو حتـى افتعـال مواقـف صداميـة من أجـل اختبـار ردات فعل قد يفاجـأ المشـارك نفسـه بظهورهـا عنده، وهـو لم يكن متوقعـاً وجودها مـن قَبل كونه لم يوضـع يومـاً في هـذا الموقـف. وهنـا تصطـدم النظريـة لديـه بالتطبيـق، الأمر الذي يحـدث تغيـيراً ووعيـاً داخلياً.

في هـذه الفقـرة قـد نلجـأ الى تقنيـة "التجميـد" Freeze حيـث نطلـب مـن المشاركين وفي لحظة عنف تمثيلي مشحون بالانفعالات الى تجميد الحركة والكلام ونطلب منهـم الحديث عن مشـاعرهم وتحليلهـا، ذلك بهدف الابتعاد قليلاً عـن هذه الانفعالات وخلـق مسـافة معهـا تمكّن المشـارك مـن تحليلها وبالتـالي السـيطرة عليها. ويمكننـا أيضاً في هـذه الفقـرة أن نطـرح مشـكلة صداميـة نختارهـا مـن واقع مشـارك ما الـذي يتطوع لإخبارهـا وبعدهـا نطـرح السـؤال عـلى الباقـين "لو كنـت مكان هـذا المشـارك كيف كان يمكـن أن تتـصرف؟" وهنا يصعد كل مشـارك ليقترح طريقته الخاصة بالتعاطي مع هكذا موقـف والتـي هـي وليـدة تربيتـه وثقافتـه. هـذا الأمر يـزوّد المشـارك بباقة مـن الحلول

توسّـع آفـاق الاحتـمالات لديه وتمكّنه بالتـالي من اللجوء الى مواقف مسـتقبلية مماثلة، وذلـك طبعـاً بعد مناقشـة كل حـلٍ من قِبـل المشـاركين جميعاً.

فقرة العلاج:

إن تواجـد المعالـج ومراقبتـه لكل ما يقذف به المشـارك في الفقرة المسرحية هـي عـلى قـدر كبـير مـن الأهميـة، لأن ملاحظاته لما يحـدث في هذه الفقرة ستشـكّل المادة التي سـيبني عليها فقرته. وهو من خلال أسـئلته للمشـاركين حول مشـاعرهم، تقييمهـم، مـا تحـرّك بداخلهـم، وكيـف عاشـوا الألعـاب أو الأدوار التـي مثّلوها، ومن ثـم الدخـول في تفاصيـل أكـثر دقـة يسـتمدها مـن أجوبـة المشـاركين، سـوف يحـاول بدايـة إلقـاء الضـوء أو تسـليط انتبـاه المشـارك عـلى آليـات الدّفـاع التـي يسـتمدها بشـكل لا واعٍ، بعدهـا سـوف يحـاول تحفيـز المشـارك مـن أجـل البحـث عـن طـرق بديلـة، قـد تشـكل هـذه الطـرق بعد البحث المشـترك مـع المجموعـة النـواة الفكرية لمـا قـد يسـتخدمه المشـارك على شـكل فعـل في الجلسـة المسرحيـة المقبلة.

الفقـرة العلاجيـة إذن تعمـل على محورين : الأول اسـتخلاص وتقييم كلامي لمـا ظهـر على شـكل أفعـال في الفقـرة المسرحية ومن ثـم بحث وتخطيـط كلامي أيضاً لأسـاليب وردات فعـل مسـتقبلية مـن نـوع آخـر غـير العنـف، قـد تجـد الفرصة لكي تتجسـد في الفقـرة المسرحيـة التاليـة عـلى شـكل محـاولات هـي بدورهـا إن نجحـت أو فشـلت فسـوف تشـكل مـادة للتقييـم ومـن ثـم التخطيـط في الفقـرة العلاجيـة اللاحقـة، عـلى شـكل سلسـلة تقييـم ثـم تخطيـط تليهـا محـاولات عمليـة في الفقـرة المسرحيـة تسـتتبع هـي الأخـرى بتقييـم ثـم تخطيط ...

مثال تطبيقي:

هـذا المثـال يحتوي على عدة تقنيات اسـتخدمت في الوقت نفسـه، بطريقة عفويـة وليـس عـن سـابق تخطيط. أمـا اختيار هذا المثـال تحديداً فهو لمـا يحمله من

عنـف نفـسي تـم تحويلـه إلى طاقـة إيجابيـة خـلال التدريـب.

يـارا فتـاة ذات شـخصية قويـة وقياديـة حـد التلاعـب، وهـي تجمـع صف البكالوريـا حولهـا لدرجـة أن كل مـا تريـده ينفذونـه. وهـي تعـرف كيـف تسـتخدم الإقنـاع فيـما يختـص بالأقويـاء، أما الضعفاء فهـي تخيفهم حد الرعـب. رنا واحدة من "الضعفـاء" الذيـن اسـتجمعوا قواهـم للحديـث عن الرعـب الذي تزرعـه في قلوبهم، وعـن معاناتهـم في ظـل هيمنـة يـارا عـلى الصـف. لكنهـا بالطبـع طلبـت الحديـث معـي وحدهـا خـارج دوام التدريـب، ولم تتجرأ على طـرح الموضوع أمـام الباقين حين شـجعتها عـلى الأمر.

فـرح فتـاة ضعيفـة ومحطمـة الشـخصية، ترتجـف خوفـاً حـين تحـاول أن تتفـوه بكلمـة، والسـبب أنهـا ضحيـة تربية صارمـة ووالـد (ضابط في الجيـش) يمارس سـلطته وعنفـه عـلى عائلتـه ويثـير الرعـب في فتياتـه الثلاث خاصـة البكر أي شـقيقة فـرح التـي كانـت تبـكي كلـما وجهنـا إليهـا سـؤالاً أو حتـى حدقنا بهـا أكثر مـن ثانية. إذاً ففـرح هـي الوسـطى، وهـي محـط سـخرية الصـف كله، وهـذا ما كنا نلفـت إليه ونشـجعها للتعبـير عـن مشـاعرها وغضبها الـذي تكتمه في كل مرة تتلقى بها سـخرية جارحـة مـن رفاقهـا. لكـن هـذه الطـرق الإيحائيـة لم تنفـع مـع الباقـين ولم يتأثـروا بملاحظاتنـا حـول تغيـير سـلوكهم خاصـة بوجـود فتاة محرضـة كيـارا بينهم.

عـلى مـدى أسـبوعين بقينـا نلاحـظ عند دخـول الطلاب بأن سـامي وهو شـاب ذكي جـداً، وسـيم ومحبـوب من الفتيات وصديـق مقرب جداً من يارا، يتقـرب على الدوام مـن فـرح ليجلس بجانبها بشـكل مقرب وهي تهرب منـه. في الإرتجـالات كان يأخذ أدوار المغـروم الولهـان ويطلـب أن تكـون فـرح شريكته في التمثيـل ثم يضايقها بتعابير عشـق تحمـر خجـلاً منهـا، وأحياناً تهرب بينـما هو والمجموعة يغرقـون في الضحك.

في أحـد الأيـام طلبـت فـرح أن تحدثنـي عـلى انفـراد قبـل مجـيء الباقـين، لتخـبرني أن سـامي طلـب أن يكـون صديقهـا الحميم عدة مرات وهـي لا تزال مترددة

ولا تعـرف بمـا تجيبـه، وهـي بـكل سـذاجة كانـت تعتقـد بـأن يـارا تقـوم بمسـاعدتها لاتخـاذ القـرار الصحيـح وتشـجعها عـلى الأمـر. عندهـا فهمنا اللعبـة وعرفنـا أن الأمر لا يقتـصر عـلى أدوار مسرحيـة فقـط بـل هو يمتـد إلى الصفـوف الباقيـة، وقد حضروا اللعبة بشـكل محكم وهي لا تزال تسـتمر منذ أسـابيع، وهم غير مسـتعدين للتخلي عنهـا طالما أنهـا لا تزال تسـليهم.

عندهـا قـررت أننـي لا بـد وأن أمسـك مأخـذاً عليهـم قبل المـضي في خطتي العلاجيـة. وانتظـرت الوقـت المناسـب حـين حالفني الحظ بـأن قامت يارا بـأول خطأ فاعطتنـي الفرصـة المنتظـرة. يومهـا كنـا نقـوم بألعـاب التحميـة، وهـم تعـودوا أن يعـبّروا عـن رأيهـم ويحللـوا التماريـن بشـكل فيـه الكثـير مـن الحريـة، وحـين طلبت منهـم القيـام بتركيـب آلـة بجسـدهم مـن خـلال الصـوت وحركة الجسـد تكـون على تناغـم مـع باقـي الآلات أي الأصـوات والأجسـاد الباقيـة، عندهـا أطلقـت يـارا رأيهـا بالتمريـن "شـو هالتمريـن السـخيف هيـدا، كلـه هبـل بهبـل ومـا الـه عـازة". وهـي إن تحدثـت براحـة فلأننـي أتـرك لهـم الحريـة المطلقة بالتعبـير، حتى أنهـم ينادونني باسـمي دون أي تكلـف.

اسـتغليت هـذه العبـارة كي أتوجه نحوهـا بصورة تختلف كثـيراً عن تلك التي يعرفونني بها، فأمرتها بلهجة قاسـية جداً أن تلزم حدودها مسـتخدمة سلطتي كمعلمة بأسـوأ الطـرق، فأنبتهـا بشـدة وبطريقـة صارمة جـداً، وعلى مـرأى مـن المجموعة التي كان الصمـت والمفاجـأة يخيـمان عليهـا فهـم لم يعتـادوا أبـداً أن أكلمهم بهـذه اللهجة، ولم يعرفـوني أبـداً بهـذه الصـورة. أخبرتها أنني مصدر السـلطة وهـي كطالبة لا يحق لها مناقشـة مقترحـاتي، وإذا لم يعجبهـا هـذا فما لها سـوى الخـروج من الصف.

دارت مناقشـات بـدا الطـلاب خلالهـا مذهولـين غـير عارفين كيـف يتعاملون مـع هـذا الواقـع الجديد، خاصـة وأن التعامل لم يكن يومـاً إلا كأخت أو كرفيقة، فكيف تحولت بلحظة إلى هذه السـلطة الاسـتبدادية. عندها طلبت رأيهم وهل هم موافقون

عـلى أن يـارا تخطـت حدودهـا؟ جلسـنا عـلى شـكل دائرة لكننـي بقيت خارجهـا لما في ذلـك مـن دلالات، وطلبـت رأي كل واحـد؛ فـكان الأقويـاء يصطفون في خندق يـارا، أما الضعفـاء فمنهـم مـن كان يدافـع عنها من باب الخوف، لكنهم يعـودون عن رأيهم بعد قليـل حـين أرمقهم بنظـرة جافة، أمـا البعض الآخر فقـرر الصمت.

عندهـا قـررت أنهـم بحاجـة لبعض الوقت لكي يسـتوعبوا العبرة من جلسـة المـسرح الخفـي الهـادف إلى العـلاج، حتى يتخمر الاختبـار بداخلهـم. عندها دعوتهم للانـصراف دون أي حـل، وقـد حاولـت إحـدى الطالبـات البقـاء بعـد الحصـة طالبـة التحـدث معـي هـي ورفيقاتهـا عـلى انفـراد "سـمر نريـد أن نكلمـك" لكننـي وبـكل بـرودة قلـت لهـا "انتهـت الحصة وللمـرة القادمـة لا تناديـنـي باسـمي دون اللقب".

في الأسـبوع التـالي حـضر الطـلاب وكنـت قـد قـررت معاملتهم بجفـاء كبير، بـأن أقـوم بعمـلي بطريقة فيهـا الكثير من المهنيـة لكن خالية من أي تعاطف إنسـاني دافـئ واهتـمام امومـي كـما كانـت الحـال قبـلاً، رافضـة قبـول الحـوار معهـم خاصة وأن بعضهـم كان يحـاول البقـاء بعـد الـدوام. خـلال هـذا الوقـت جربـوا كل الطـرق التـي يسـتخدمونها عـادة لتبرير الـذات. كان الاتهام المباشر كبداية، مـروراً بالانكماش و"الحـرد" ثـم التعبـير بالصمـت، وصـولاً إلى السـخرية غـير المبـاشرة مسـتخدمين المشـاهد الإرتجاليـة... إلى أن اكتشـفوا أن كل أسـاليبهم لم تـأت بـأي نتيجـة. لكـن خـلال هـذا الوقـت كانـت فـرح مرتاحـة مـن سـخريتهم لأنـه بـات عندهـم همـوم غيرهـا، وبعـد أن باتـوا هـم أنفسـهم ضحيـة سـلطة أكـبر منهـم تعاقـب بشـكل أكبر مـما يسـتحق الذنب.

قـرروا في أحـد الأيـام دخـول الصـف بـكل احـترام وجلسـوا طالبـين الـكلام الصريـح، لكننـي لمسـت يومهـا الصـدق في موقفهـم، والأهـم مـن ذلـك أننـي لمسـت غيـاب العنجهيـة التـي كانـت سـائدة في السـابق خاصة عند مـن سـميناهم بالأقوياء منهـم. تركتهـم يعـبرون ويقولـون مـا يريـدون، وقـد ذهبـوا إلى حـد الاعتـذار عـن

تصرفهـم. عندهـا أخبرتهـم أن الاعتـذار لا يجـب أن يكـون لي بـل لفـرح. نظـروا إلى بعـض مسـتغربين، عندهـا أخبرتهـم أن لـكل منـا سـلطة عـلى مخلـوق مـا أضعـف منـه في بعـض النواحـي، وهـو نفسـه سـيكون أضعـف من غيره في نـواحٍ غيرهـا، اكان إنسـاناً، حيوانـاً أم نباتـاً. وأننا بأي لحظة نملك الخيار بإسـاءة اسـتخدام هذه السـلطة بطريقـة عشـوائية متطرفـة. لكـن نتيجـة ذلـك تكـون كسر العلاقـة مع الآخـر أو بناء علاقـة غـير متوازنـة تقـوم عـلى أحـد الطرفـين فقـط بينما يكـون الطـرف الآخـر غائباً عـن أي مشـاركة.

بعـد ذلـك سـألتهم مـا هو شـعورهم حين كنت أتفـرد بالعلاقة وأسـتبد بهم لدرجـة قمعهـم عـن التعبير عـن ذاتهـم، وبالتالي رفـض وجودهم المجـازي في دائرتي. فكانـت إجابـات مـن نـوع "مـا طقتـك"، "أبشـع شـعور"، "حسـيت حـالي لـو فينـي أقتلـك"، "كان بـدي أطلـب مـن الإدارة تنقلنـي عـلى الرياضة" (وهي حصـة طلبناها اختياريـة بـين المـسرح والرياضـة كي ينخـرط الطالـب في المـسرح عـن رغبـة واختيـار، وهـي طريقـة أكـثر ديمقراطيـة وتـترك للطالب حريـة الاختيار بـدل فرض المـواد عليه دون رأي منـه). والجديـر بالذكـر أنهـم بالرغـم مـن كل القسـوة التـي عاملتهـم بهـا ظلـوا يأتـون إلى حصـة المـسرح ولم يطلبـوا الرياضـة، ربمـا لأنهـم في أعماقهـم كانـوا يشـعرون بأننـي أمثـل دوراً مـا. حتـى ان وسـاماً وهـو أحد الشـبان الأذكياء جـداً كان في كل مـرة يسـألني إن كنـت أمثـل دوراً عليـه فأجبـت بالنفـي.

توجهنا بالسـؤال إلى فرح كيف تشـعر وقد اكتشفت اسـتضعافهم وظلمهم، وللمـرة الأولى تجـرأت وأخـبرت كل مـا تعانيـه، ربمـا لأنهـا رأت أن حتـى الأقويـاء يمكنهـم السـقوط في فـخ أقـوى منهـم وقـد عـبروا عـن ضعفهـم بـكل حريـة، لـذا لم يعـد لضعفهـا وقـع الكارثـة عليهـا بـل صغـر حجـم رعبهـا وبـات أمـراً طبيعيـاً يمكن لأي شـخص أن يتعـرض لـه في موقـف معين. سـألناها بعدهـا ماذا تريديـن أن تفعلي بهـم فأجابـت "عبـالي دعوسـهم بإجريـي" فقلـت اصعـدي إلى المـسرح واطلبي منهم

واحـداً واحـداً كي تمثـلي مـا تريديـن القيـام بـه معـه. فاعتلـت الخشـبة دون أي تردد وهـي التـي في العـادة تحتـاج الكثير من الوقت والتشـجيع لاعتلاء الخشـبة. والجميل في الأمـر أنهـم تعاونـوا معها إلى أقصى حـد، فحين خلعت حذاءها وطلبت من سـامي الصعـود، ذهـب دون تـردد ولحق به وسـام وبعدهـا يارا والباقون لأنهـم اعتبروا أنهم يسـتحقون عقابـاً منهـا. فراحـت تسترسـل في خطاباتها وتمثـل دور الملكـة التي تطلق الأحـكام عـلى أفـراد مملكتهـا المتمرديـن بسـبب جـرم ارتكبـه بحـق المملكـة. كانـت تقـف عـلى منصـة خشـبية وتطلـب منهـم الارتمـاء عـلى الأرض لـكي تقـرر أن تنـزل لتـدوس عـلى ظهورهـم مداعبـة وهـم غارقون بدايـة مفتعلـين الألم والتوسـل لرحمة الملكـة وبعدهـا بالضحك.

اليـوم لا ازال عـلى اتصـال بـكل طـلاب هـذه المجموعـة تحديـداً، وهـم باتوا في نهايـة اختصاصهـم الجامعـي. اختـار كل منهـم طريقـه في الحيـاة لكـن في كل مـرة أتحـدث مـع أي منهـم أجـد أنهـم جميعـاً لا يزالـون يذكـرون "هـذا الـدرس" عـلى حد تعبيرهـم الـذي غـيّر نظرتهم وحـدّ من نزعة العنف الموجودة عندهـم في كل مرة تطفو في علاقاتهـم مـع الغـير. في كل مـرة ألتقـي يـارا تقول لمن يكـون حاضراً "هذه الإنسـانة علمتنـي درسـاً لـن أنسـاه طوال حياتي". أما وسـام فـيردد "أنت من غـيّر حياتي وعلمني احـترام الآخـر". ومنهـم مـن يـردد أن "هـذه الحصة بشـكل عـام علمته معنـى الاتحاد الـذي يبحـث عنـه في الجامعـة وفي المجتمـع اليـوم دون أن يجـده في أي مـكان آخر".

خلاصـة مـا ذكرنـا هو أن تتـالي الجلسـات القائمة عـلى إفراغ العنـف الداخلي داخـل إطـار لعبـي ومضبـوط مـن جهة، ومن ثـم تقييم ما ظهر والمشـاركة مـع آخرين في البحـث عـن بدائـل له، هو بالنسـبة لنا الطريقة الأنسـب للتخلص مـن العنف وبناء ثقافـة سـلام. إن السـلام بدايـة يبـدأ مع النفـس للتخلص مـن العنف وبناء ثقافة سـلام تنبـع مـن الداخـل، في مصالحـة ذاتيـة مـع النفس قائمـة على فهـم واسـتيعاب الآليات التـي تسـيّرنا مـن أجـل اتخـاذ موقف منها فيـما بعد. أمـا المصالحة مع الـذات من هذا

النـوع فهـي تنعكـس تلقائيـاً عـلى علاقاتنـا بالآخر الـذي هو مـرآة لنا، فإن كنـا بحالة سـلام داخـلي، لا بـد وأن نعكـس هـذا السـلام عـلى الآخـر، وأي حديث عن سـلام يأتي مـن خـارج الفـرد فهـو برأينا سـوف يكـون مصطنعاً على شـكل طاعة عميـاء لمفاهيم متّبعـة، قـد تكـون مكتسـبة بطريقـة عقلانيـة إنمـا لم تصل بعـد مسـتوى التلاحم مع الفـرد وهـو لا يكـون قـد اسـتوعبها بعـد بـل ينفذهـا بشـكل سـطحي آلي، وهنـاك الفـرق بـين المعرفـة العقليـة أو الذهنية على طريقـة تجميع المعلومـات وبين المعرفة الوجوديـة التـي تلتحـم مـع موضـوع المعرفة فتشـكل واحـداً معها كبـيراً جداً.

إن جلسـات التدريـب عـلى المـسرح العلاجـي الفاصـل لـلأدوار هـي بمثابـة تمرينـات تقـوم عـلى صراع ومصالحـة، ومـن ثـم صراع آخـر تليـه مصالحـة،... الى أن تجعـل المشـارك متمرّسـاً بأكبر قدر من الصراعـات العلائقية مع ذاتـه أو مع الآخرين، وبالتـالي فهـو إن صـادف مـا يشـابهها في الحياة فلن يضطـر الى الوقـوع في فخ الصراع أو العنـف كحـلٍّ كونـه يكـون قد اختبره سـابقاً واختـبر نتائجه. لا بل اختـبر أيضاً عدة وسـائل وأسـاليب بديلـة ذات نتائـج أفضل منـه، وما نأمله بالطبع هـو أن تكون هذه التمرينـات أكسـبته نمـط حيـاة يلجأ إليـه في مواجهـة أي صراع حياتي آخر.

القسـم الخامس: مكونات المسرح العلاجي.

«نحتاج ما لا يقل عن ستين عاماً لتكوين إنسان،

وحين يصبح جاهزاً، يغدو صالحاً للموت[1]».

إن آليـة التدريـب المسرحـي والعـلاج ترتكـز عـلى أسـس ومبـادئ تتـم مـن خلالهـا عمليـة التغيـير الـذاتي لتصبـح عمليـة التواصـل أكثر انسـيابية وسـهولة. هذه العنـاصر يقـوم عليهـا المسرح عامة وبشـكل خـاص العلاجي منه، وهـي تقترن بمبادئ أخـرى في مجـال المـسرح العلاجـي اخترناهـا بمـا يناسـب عمليـة التواصـل الـذي هـو العنـصر الأهـم في عمليـة العلاج.

مبـدأ اللعـب كونـه الأهـم في هـذا المـسرح، بحيـث يتخـلى المشـارك عـن خوفـه مـن الفعـل فيكـسر الحواجـز التـي تفصلـه عن غـيره ويسـمح لنفسـه بالخطأ الـذي تحملـه كل تجربـة جديـدة.

مبـدأ الإرتجـال والعفويـة الذي يقوم عليه هذا المسرح بشـكل أسـاسي كون كل التماريـن -وأي تحضـير لعرض مسرحـي- يتم من خلاله.

سـوف نتوقـف بعدهـا عنـد مبـدأ التحفيز على الإبتـكار كي لا نبقى أسـيري الشـكل الواحـد أو الفكـرة الواحـدة، في عمليـة تحفيـز عـلى التنـوع في كل شيء أكان في حياتنـا الخاصـة أو في علاقاتنـا، بحيـث نكتسـب قـدرة عـلى تقبـل الاختـلاف

1 - Barba eugenio: Théâtre, Solitude, métier, révolte. L'Entretemps, Paris 1999, p.57

والليونـة بالتعاطـي مـع مـا هـو مختلـف عـلى كل الأصعـدة. المشـاعر والتعبـير التـي غالبـاً مـا نهـرب منهـا كونهـا تضعنا وجهـاً لوجه أمـام ضعفنا، فتكـون النتيجة إنسـاناً بعيـداً كل البعـد عـن التواصل مع مشـاعره والتعبـير عنها، أو بالمقابل إنسـاناً تتلاعب بـه مشـاعره دون أي قـدرة عـلى فهمهـا مـن أجـل قوننتهـا. بعدهـا سـوف نتوقـف عنـد المخيلـة والرمـوز حيـث تتـم العمليـة العلاجية بشـكل غـير مباشر فنسـقط على الشـخصيات كل ما لا نسـتطيع قوله بشـكل مباشر عن أنفسـنا، ونسـتخدم المجازات للتعبـير عـما يقلقنـا دون القـدرة عـلى مواجهته بشـكل واضح.

أخـيراً سـوف نتوقـف عنـد الجـزء الخـاص بالفقـرة العلاجيـة والتـي تقـوم بمجملهـا عـلى الاسـتخلاص الكلامـي، وهـو الهدوء مـا بعـد العاصفة بحيث نسـتجمع الـذات بعـد تشـتتها في كل الاتجاهـات وتجاربهـا واختباراتهـا والهفـوات والمعوقـات التـي صادفتهـا، حتـى نجلـس بصمـت نلتقـط أنفاسـنا ثـم نسـتعيد التجربـة بشـكل آخـر فنفـرز غلتهـا، نحافـظ عـلى مـا يـأتي بفائـدة ونـترك مـا يعيـق، ثـم نضـع أسسـاً جديـدة تحضـيراً لفعـل جديد ولتدريـب آخر نختبر فيـه فعالية الخطـة الحياتية التي وضعناها.

الفصل الأول: العناصر التي تكسر الخوف لتحفيز التواصل

مبدأ اللعب:

«نلعب لكي نكذب، لكي نكون ما لا نستطيع أن نكونه
ولأننا سئمنا ما نحن عليه،
نلعب لكي لا نتعرف على أنفسنا ولأننا نعرف أنفسنا جيداً
نلعب الأبطال لأننا جبناء والقتلة لأننا نتوق لقتل زميلنا...
نلعب لأننا نحب الحقيقة ونكرهها، نلعب لأننا قد نفقد عقلنا إذا لم نلعب
اللعب، هل أعرف أنا متى ألعب؟ وهل من لحظة أكف فيها عن اللعب؟[1]»

إن اللعب هو المبدأ المحوري والأهم في هذا النوع من المسرح، وهو مشترك بين كل الاستخدامات الاجتماعية التي أفرزها المسرح التفاعلي على الصعيدين الفردي والجماعي.

تعريف اللعب:

أجمعت الدراسات والأبحاث على أن اللعب يحمل في جوهره أبعاداً ثلاثة فيزيولوجية وذهنية وتخيلية، ودرست الوظيفة النفسية والتوتر والانفعال الذي يخلقه لدى اللاعب، واعتبرت أنه يختلف عن الواقع والحياة اليومية. ويعتبر

1 - Sartre J.P. cité par Bour Pierre: le Psychodrame et la vie, EPI-DDB, paris 1968, p.227

سيغموند فرويد أول من اعتبر أن اللعب يقف مقابل الواقع والحياة العملية وليس مقابل الجدّ كما كان سائداً، وأن اللعب نشاط حر جدي وإرادي منظمٌ بقواعد اللعبة وله حدوده في الزمان والمكان، يرافقه غالباً شعور بالفرح، وخصوصيته تكمن في أنه يؤدي إلى نوع من التحرر .

ثم جاءت دراسة D. W.Winnicottلتبين أن اللعب يمكن وضعه في نقطة الإلتقاء بين ما هو داخلي ونفسي وما هو خارجي من الواقع. كذلك تطرق Jacques Henriotإلى الموقف اللعبي الذي يتحدد من خلال ثلاثة شروط هي محافظة اللاعب على بُعد تجاه ما يقوم به، ووعي اللاعب للطابع الإيهامي لفعل اللعب، وعدم اليقين لأن اللعب ينفتح على احتمالات عديدة. واعتبر الهولندي Johan Huizinga اللعب كفعل مستقل عن الواقع، نشاط مسلّ مستقل له قوانينه الزمانية والمكانية ورموزه الخاصة.وأعطاه الأفضلية على الجدية كونه "مبدأ بحد ذاته، مبدأ على مستوى أعلى من الجدية، كون الجدية تميل إلى عزل اللعب بينما اللعب قادر على استيعابها".[1]

أما Roger Caillois فصنّف أنواع اللعب ضمن أربعة عناصر وهي :

- لعبة الدوخة: وتندرج في إطارها كل الألعاب التي تثير شعور الدوخة مثل السيرك وألعاب الدوران أو حركة دوران الصوفيين.

- لعبة المصادفة: وتشمل الألعاب التي تقوم على المغامرة والصدفة والحظ كالقمار.

- لعبة التقليد والمحاكاة: أي الألعاب التي يتقمص فيها اللاعب حالة معينة أو شخصية مختلفة ومنها تقليد الأطفال لأهلهم والتمثيل المسرحي.

1- Huizinga Johan: Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du Jeu, Tel Gallimard, Paris 1951, p.73

- لعبـة المسـاجلة: وهـي تقـوم عـلى مبـدأ التناقـض والـصراع كالمباريـات الرياضيـة والزجـل.

واعتـبر Jean Duvignaud أن الثقافـة الغربيـة في تطورهـا أخضعـت كل المظاهـر الاجتماعيـة والفكريـة ومـن بينها اللعـب لأطر وقواعد وقيـم، فحجمت دور اللعـب ونفـت إمكانيـة وجـود هامـش لعبـي في كل مـا هـو جدي.[1]

اللعب والحدود:

إن تعريـف Caillois "اللعـب يتعامـل معـه عـلى أنـه **صـورة** عـن الحيـاة اليوميـة، صـورة وهميـة، مثاليـة، منظمـة، منفصلـة ومحـددة"[2]. إضافة إلى أنـه يردنا إلى شـعور الفـرح المذكـور عنـد فرويـد وهو فرح يمتـد إلى فرح بالحياة، وهو بحسـب D. W.Winnicott بحـث الطفـل عـن العلاقـة الأولى مـع الأم ففـي اتحـاده معهـا وهـي تشـكل عالمـه، يعيـش حالـة مـن اللحمة مـع الكون وهـو الوهم الـذي يخفف مـن صدمـة الـولادة، "الولـد حين يلعـب يحرك الظواهـر الخارجية ويضعهـا في خدمة الحلـم، ويفـترض اللعـب الثقـة وينتمـي إلى المسـاحة التي تحتوي عـلى طاقة تقع بين مـا كان في البدايـة: الطفـل وصـورة الأم"[3]. إلا أنـه يطـرح مسـألة ضرورة فصل اللعب عـن الحيـاة اليوميـة عـبر حدود شـديدة الوضـوح في الزمـان والمكان.

أي تـراخٍ في الحـدود الفاصلـة بـين اللعـب والواقـع اليومـي يمكـن أن يؤدي إلى ترسـيخ وهـم الاتحـاد المطلـق للطفل مع صـورة الأم وهي مرحلـة يجب أن تكون انتقاليـة لانفصـال لاحـق يـؤدي إلى بنـاء الشـخصية، وكل تمسـك بهـذه المرحلة يؤدي

1- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص.397-396

2 - Caillois Roger: les Jeux et les Hommes, Gallimard, Paris 1967, p.151

3 - Winnicott D.W.: Jeu et Réalité, Folio Essais, Gallimard, Paris 1975, p.105

إلى تأخير في البلوغ. بحيث نوجد أمام بلوغ جسدي يخفي عواطف طفل عديم المسؤولية والإحساس بمشاعر الآخرين تماماً كالطفل المدلل. وحده الطفل لا يعرف الحدود بين اللعب والواقع لأن "اللعب هو الواقع الحقيقي للطفل"[1].

إذاً فتوصيف أي نشاط باللعبي لا بد وأن يكون مضبوطاً داخل حدود المكان والزمان، هذه الحدود تأتي بهدف إحلال التوازن مقابل الحرية الواسعة التي تترافق والجزء الثاني من مكونات اللعب إضافة إلى الواقع المادي وهي المخيلة أو العالم الداخلي الخيالي للفرد.

الزمن اللعبي شديد الطواعية يطول ويقصر أو حتى يختفي أو لا ينتهي، وكأن المشارك خارج عنه أو غير خاضع لقوانينه، كذلك الأمر بالنسبة للمساحة فقد يجول المشارك الأرض والكواكب دون توقف، ولكي لا يتحول ذلك إلى انفصال عن الواقع أو هلوسات ذهانية، لا بد وأن ترافق هذه الرحلات حدود الزمان والمكان الحقيقيين كخلفية ثابتة في ذهن المشارك. "يتوقف الزمن لبضع ساعات وداخل المساحة الساخنة بالإيقاع والأصوات تلتحم الأجساد في جسد واحد يحمله التيار وتدفق اللحمة"[2].

إلتقاء الروح والمادة:

تكمن أهمية اللعب في تعاطيه مع واقعين ومجالين شكلا منذ بداية الكون مجالي صراع حيناً واتحاد أحياناً ولا زال حتى يومنا هذا الجدل قائماً حول العلاقة بينهما، وهما مجالا الروح من جهة والجسد أو المادة من جهة ثانية. اللعب هو حاجة بيولوجية لا نجدها عند الإنسان فقط، فالإنسان كونه كائناً ذا طبيعتين

1 - Bettelheim Bruno: Pour être des parents acceptables, une psychanalyse du jeu, Robert Laffont, S.A. Paris 1988, p.432

2 - Duvignaud Jean: le Jeu du Jeu, Balland, France 1980, p.131

إحداهـما حيوانيـة والثانيـة روحيـة، لا بـد وأن يلتقي في الطبيعة الأولى مـع العديد من الكائنـات حيـث نجـد الحاجـة إلى اللعـب موجـودة وإن بتفـاوت. يعـرض Caillois في كتابه "الأسـطورة والإنسـان" بالتفصيل لما يسـميه بغريزة التقليد عند الحيوانات البرية والأسـماك البحريـة كذلـك عند الحشرات والطيـور التي تلجأ إلى التقليد أو اتخاذ شـكل أو لـون نـوع آخـر أو حتى المحيط الـذي تتواجد بداخله، مروراً بافتعـال الموت والجماد كوسـيلة دفاعيـة عنـد الكثـير مـن الحيوانات، وصـولاً إلى مبـدأ اللعب الـذي نجده عند الحيوانـات المفترسـة التـي تعلم صغارها الصيد عـبر الألعـاب، أو الحيوانات التي تلعب لمجـرد المتعـة كالكلاب والقطـط وغيرها...

أمـا الطبيعـة الثانيـة للإنسـان أي الروحيـة فهي تتجـلى عبر الصـور الخيالية التـي تسـكن عالمـه الداخلي والتـي تتصارع لتأخذ شـكلاً عبر الأحلام أو أحـلام اليقظة حـين نـترك لهـا المجـال مـع العلـم أن عمليـة القمع التي يمارسـها الإنسـان عـلى هذه الصـور تجعـل حتى الحلم خاضعاً لما يسـميه فرويد "الرقابة". يؤمن اللعب المسـاحة لهـذه الصـور لـكي تأخذ شـكلاً تحـدده قواعـد الواقع القائمـة على الزمـان والمكان من جهـة ومـن جهـة ثانيـة عندمـا ترتطـم بحـدود الآخـر فيـما يتعلـق بحريته وسـلامته، قواعـد ضروريـة كأقنيـة للخيـال وبدونهـا لتحولـت الصـور إلى هلوسـات جنونيـة بلا ضوابط.

يشـكل اللعـب نقطـة إلتقـاء بـين هاتـين الطبيعتين، "المسـاحة التـي نلعب داخلهـا ليسـت هـي الواقـع النفـسي الداخـلي، هـي خـارج الفـرد، لكنهـا لا تنتمـي بالتـالي إلى العـالم الخارجـي"[1] فيتحـول اللعـب إلى مسـاحة متوسـطة أو صلـة وصـل يحتاجهـا الإنسـان عـلى الصعيـد الفـردي بدايـة لـكي يقـوم بـأول مصالحـة داخله بين طبيعتيـه الروحيـة والحيوانيـة، ثـم عـلى الصعيـد الجماعـي مـع الآخـر باختلافـه.

---

1 - Winnicott D.W.: Jeu et Réalité, Folio Essais, Gallimard, Paris 1975, p.105

اللعب والجسد:

أي حديث عن اللعب لا بد وان يستدعي انخراط الجسد؛ "اللعب يفَعّل الجسد: كونه يفترض استعمال الأشياء وكون بعض الأنواع من الاهتمامات الحية تقترن ببعض مظاهر الإثارة الجسدية"[1]. واللعب يبدأ عند الطفل قبل أن يبدأ بالكلام فيشكل عالمه ولغته السرية التي قد لا يستطيع ترجمتها إلى كلمات إلا أنها تعبر عن همومه ومشاكله، هي لغة ذات وجهين "الأول موجّه نحو الماضي والثاني نحو المستقبل. فهو يسمح للطفل بإنهاء مشاكل الماضي غير المحلولة وذلك بشكل رمزي، كذلك يسمح له بمواجهة رمزية أو مباشرة للصراعات الحالية".[2]

أما جلسات العلاج النفسي وهي تقوم على لعب كلامي بامتياز والتي يصفها Winnicott كنوع متخصص من اللعب في خدمة التواصل مع الذات ومع الآخرين فيقول : "على ماذا يقوم العلاج؟ على شخصين يلعبان... يهدف عمل المعالج إلى مساعدة المريض على الخروج من حالة عدم القدرة على اللعب إلى حالة من القدرة على القيام بذلك"[3]. حتى هذه الجلسات الكلامية تقوم بجزء كبير جداً منها على تواصل جسدي يمر عبر الإشارات غير الواعية التي ترافق حديث المشارك والتي تلتقطها عين المحلل المراقبة كرموز تؤكد، تشرح أو تعاكس الكلام، ويرد عليها بإشارات مقصودة أو غير مقصودة قد لا يلتقطها وعي المريض لكنها لا تغيب عن لاوعيه، وهذا الجزء من العلاج هو الأهم والأكثر تأثيراً.

1- Winnicott D.W.: Jeu et Réalité, Folio Essais, Gallimard, Paris 1975, p.84.

2-Bettelheim Bruno: Pour être des parents acceptables, une psychanalyse du jeu, Robert Laffont, S.A. Paris 1988, p.276

3- م. ن.، ص. 84

اللعب والخوف:

يفـرّق Duvignaudفي تعريفـه اللعـب بـين "game وهو لعب سـيره منظم بقواعـد وplay وهـو لعـب حـر"[1]. ويجـب الإقـرار بـأن اللعـب دائمـاً محفـوف بشيء مخيـف، ويمكـن للألعـاب games "بمـا تحمـل من تنظيم أن تشـكل محاولـة للابتعاد عـن هـذا المظهـر المخيف للعـب playing... اللعب وقبل كل شيء هـو اختبار خلاّق، اختبـار يقـع على امتداد مكان وزمن، شـكل من ركائـز الخيال"[2].ويعتبر G. Mead أن اللعـب المنظـم يمثـل في حيـاة الطفل مرحلـة العبور مـن مرحلة تحمـل دور الآخرين في اللعـب الحـر إلى مرحلـة الـدور المنظـم الضروري لوعي الـذات في القبـول الكامل، وبـأن الفـرق بـين اللعـب الحـر واللعب المنظـم هو أن عـلى الطفل في هـذا الأخير أن يتحكـم بمواقف كل المشـتركين[3].

الخـوف إذاً هـو شـعور يمتـزج بشـعور الفـرح الذي يخلـق نوعاً مـن الإثارة القائمـة عـلى صراع الأضـداد، والـصراع طاقـة الحياة بحسـب عـالم النفـس C.G.Jung "كل مـا هـو حـي هو طاقة وبالتالي يقع وسـط تجـاذب الأضداد"[4]. ذلـك يعني أن أي صراع، كان، داخليـاً أي بـين مشـاعر وأهـداف وتطلعـات الفـرد نفسـه أو بـين شـخصين أو مجموعتـين،... هـو دليـل حيـاة، طبعـاً نقصـد الـصراع الراقـي لا القائـم عـلى إلغـاء الآخـر، وكل جمـود عقائـدي، تقليـدي، اجتماعـي دليـل يـأس ومـوت. ويتـم الـصراع بـين شـعورين متناقضـين سـببهما طبيعـة اللعـب القائمـة عـلى عـدم الثبـات "ضغـط، تـوازن، تأرجـح، تنـاوب، تناقـض، تنـوّع، تتـالي، حلـول، اللعب يحث ويحـرر، يمتـص ويـأسر"[5]. "لكـن تقـضي العـادة بـأن نسـد كل الفتحـات والفـراغ

---

1 - Duvignaud Jean: le Jeu du Jeu, Balland, France 1980, p.14

2 -Winnicott D.W.: م. س.، ص. 103

3 - Mead Georges: l'esprit, le soi et la société, PUF, Paris 2006, p. 221-222

4 - Jung Carl Gustave: l'âme et la vie, Buchet/Chastel, France 1963, p.265

5 - Huizinga Johan: Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du Jeu, Tel Gallimard, Paris 1951, p.28

بصور أو مفاهيم معروفة ومطمئنة... إنما تبقى هناك فتحة هي ذلك الحدس الذي يقذف بنا للحظة خارج كل مؤكد، لنبحث عن الحركات والمشاعر التي وحده اللعب هدفها..."[1]

الثبات إذاً هو حاجة إنسانية وهي تجد متنفساً لها في كل ما يتعلق بالحياة اليومية، بالمقابل نجد اللعب يخلق تلك المساحة من صراع المشاعر والأفراد التي تحرك الإثارة بداخل الإنسان فيشعر بالحياة تنبض بداخله.

هذا الصراع يجب أن يظل قائماً وغلبة أي جهة على الأخرى تعني المرض، ففي حال غلب الثبات تصلّب الفرد داخل الجمود، أما غلبة عدمه فتؤدي إلى تفاقم الخوف أو الـ Trac وتزايده إلى حالة من القلق المرضي المكبّل. واللعب يهدف إلى خلق الشجاعة لمواجهة صعوبات الحياة عاطفية كانت أم عملية، صعوبات تتعلق دائماً بعلاقاتنا مع ما ليس نحن.

اللعب والعلاج:

إذا كان العلاج الفردي في علم النفس أو الجماعي في علم الاجتماع يقوم على تغيير مسار، فلا بد وأن يأتي هذا التحول عن طريق اللعب في اختبار متعة فعالة، اختبار أكثر من تمرين، يحضر اللعب للدخول في الحياة، اختبار يتم داخل مكان وزمان محددين لهذا الغرض بحيث لا تؤثر نتائجه إذا ما جاءت سلبية فتؤدي إلى وضع أسوأ من السابق. وأهم ما نتعلمه في اللعب أننا حين نخسر لا يختفي الكون.

إن تغيير الفرد لحياته ، لمجتمعه، للأفكار والعلوم،... نجد بذوره في اللعب، كذلك الاكتشافات والاختراعات الجديدة. ويرى Duvignaud بأن "الإنسان الذي يلعب يشكل عائقاً أمام حرية انتقال الرموز والأفكار التي يتناقلها

1 -Duvignaud Jean: م. س.، ص. 50 - 52

المجتمع من جيل إلى جيل. وفي مقاطعته انتقال العادات والتقاليد والصور القائمة والطقوس الأزلية، يفتح اللعب المجال أمام احتمالات لامتناهية"[1] وكأن اللعب يؤمن صحوة الروح التي تتوق للتفرد من غيبوبة الجسد الذي يميل إلى التقليد مكبلاً القدرة على التفرديّة والإبداع.

الحرية التي يؤمنها اللعب تجعل منه متنفساً للاختبار بحرية دون قيود الصح والخطأ وهذا بحد ذاته كاف لبلوغ الفرد راحة ومتعة ينقلها معه حين يعود لممارسة حياته اليومية. "اختبار الهوية والعلاقات عبر اللعب هو خلاق بحيث لا يضع فرضيات يجب إثباتها أو نفيها كما يتطلب الفكر العلمي، بل هو يقوم على النزعات فيبني ويعيد تحديد ذاته في كل لحظة. وأهم شروط اللعب هي تأمين ارتياح، فرح ومتعة اللاعب، مشاعر يُثيرها تنوّع وغنى الاحتمالات المُختَبَرة، أو تناغم الأشكال التي يخلقها اللعب، أو الدينامية القائمة على ضغط/ ارتياح كجزء من المسار"[2].

أما التطهير الذي يسمح اللعب بحصوله فهو ما يحمله من عدم الجدية التي تسمح للفرد بإسقاط ما هو موجود بداخله لكنه أثقل من أن يعترف به، هذا الإسقاط يكشف القناع عن المكبوتات فيسقط بالتالي ضغطها عن كاهل الفرد، وفي هذا المجال يقول المعالج البسيكودرامي Pierre Bour : اللعب في أحد أقطابه هروب من الواقع، نهتم بمظهرنا، نجر خلفنا حجة أو قناعاً، نرغب بترك تأثير حتى نخدع أنفسنا، أما حين يقع قناع اللاعب فالجدية التي نعتمد فيها اللعب هي ما يمكنه أن يطهرنا أو يكمّلنا[3].

---

1 - Duvignaud Jean: م. س.، ص. 152

2 - Pitruzella Salvo: Introduction to Dramatherapy, Person and Threshold, Brunner-Routledge, 2004, p.80

3 - Bour Pierre: le Psychodrame et la vie, EPI-DDB, paris 1968, p.278

اللعب وثقافة السلام:

إن مساحة اللعب المتوسطة والتي تقع بين الحقيقة الداخلية للفرد والواقع المشترك لمجموعة ما، هي أفضل مكان لتفريغ الطاقة العدوانية الموجودة داخل كل فرد، وهي طاقة لا بد من التعامل معها عبر الاعتراف والسماح لها بالوجود كأي طاقة أخرى قبل أي حلول للسلام أو حل للنزاعات، وأي إلغاء لوجود هذه الطاقة وقمع ظهورها يضاعف من قوتها وتجد طريقها بأشكال مختلفة واعية أو غير واعية، مجانية أحياناً ووحشية أحياناً أخرى.

الغريزة العدوانية والتي ربطها التيار الفرويدي بالغريزة الجنسية قد يكون ممكناً حصرها داخل أقنية المساحة اللعبية، اولاً بسبب انفصال تداعياتها عن الحياة اليومية داخل مساحة وزمن هذا اللقاء الجماعي الهادف إلى التسلية. أما السبب الثاني وهو الأهم فهو ما يمكن لكلمة "كما لو" أن تحمله من تحايل على الحقيقة، بين الواقع والخيال، بين الجد والمزاح. بالطبع كل ما يُرتجل هو مادة حقيقية موجودة داخل صاحبها وإن بطريقة لاواعية، لكن وضعها في إطار لعبي "غير حقيقي" يسمح بإفراغها وإظهارها دون خطر الحكم على صاحبها، ودون خطر تداعيات لا يمكن العودة عنها، ففي نهاية اللعبة حتى القتيل يقف ضاحكاً لقاتله. "في اليابان، يتقاتل المصارعون بلا عنف، يحولون الضربات إلى نوع من الرقص المجازي، لا تنزف الدماء وليست المباراة بصراع حياة أو موت. ليس المطلوب تحطيم الآخر ولا فرض الهزيمة بالقوة، بل مطلوب موازنة الحركات بين الطرفين اللذين يحترم كل منهما الآخر. العدائية القتالية هنا محوّلة لا بل ملغاة تماماً"[1].

إضافة إلى ان اللعب الذي يسمح للطفل بتعلم الحياة يخلق مكاناً للآخر في حياة الإنسان، ففي لعبه دور الآخر يضع الطفل نفسه مكانه ليشعر كما يحس وفي ذلك اعتراف بالآخر وبمساحته أي قبوله وهو أول خطوة نحو السلام.

1 - Duvignaud Jean: le Jeu du Jeu, Balland, France 1980, p.34

ليس اللعب إذاً بالعنصر الجديد ولا هو يقتصر على مجتمعنا المعاصر، بل هو موجود منذ بداية الإنسان وإن بأشكال مختلفة : الطقوس والاحتفالات الدينية على أنواعها، الأفراح والمآتم والتجمعات الشعبية والاجتماعية على أنواعها، الزرع والحصاد.. إلخ، كلها مظاهر لعبية ذات طاقة إيجابية، الحروب أيضاً وعلى أنواعها ألعاب ذات طاقة سلبية تدميرية، فاللعب أيضاً وككل شيء ذو وجهين نقيضين .

مجتمعنا اليوم يفتقد للعب الإيجابي، وباستثناء بعض لقاءات الصالونات والمطاعم القائمة على تمثيل ولعب الأدوار الخالية من أي علامة إنسانية صادقة وعفوية، وباستثناء الأحزاب التي تستغل هذه الحاجة فتسلي أعضاءها بالتحديات والحملات، فلا نجد أي مساحة تحل التوازن مقابل هذا الكم الهائل من الثبات الواقعي. نحن بحاجة إلى خلق مساحات تفاعل صادق وحر لا تحكمها الأقنعة. مساحات يجد فيها الفرد متنفساً من ضغط وثقل واقعه اليومي الجامد، وتحافظ على ذات الفرد وحقه بالاختلاف مع المحافظة على علاقات احترام وقبول داخل المجموعة. "إن ميزة ومصدر اللعب هي العفوية، تسمح للجميع بالمشاركة والحرية للحفاظ على المساحة الحيوية الخاصة بكل مشارك، وهو أول تركيبة للغة جمالية خاصة بمجموعة دون سواها، وهي تقوّي تفاعل المجموعة كجماعة مسرحية وتعطيها معنى الانتماء"[1]. أما الانتماء في هكذا مجموعات فيأتي مجانياً دون قيود تضطر الفرد إلى التخلي عن حرية ما أو فكرة ما أو أن يؤدي دوراً ما أو يتخلى عن هويته ويطوّع النفس لكي تتماشى ومتطلبات الجماعة.

---

1 - Pitruzella Salvo: Introduction to Dramatherapy : Person and Threshold, Brunner-Routledge 2004, p.108

الفعل في مواجهة الآلهة:

«أفعالي تركب الكون والكون يركب أفعالي[1]».

لقد اخترنا الفعل ليكون المدخل إلى عملية العلاج التي تتم في هذا النوع من المسرح عبر انخراط كامل للمشارك بالفعل، وهو ما يميّز الفقرة المسرحية التي تسبق مرحلة التحليل الكلامي مع المعالج، فيشكل بالتالي الركيزة التي تستقر عليها كل المبادئ الباقية كالعفوية والإبداع والتعبير وغيرها. والفعل في المسرح العلاجي يختلف عن الفعل في المسرح التقليدي، كونه في هذا الأخير يكون مركباً مسبقاً ومعداً لهدف عرضه على الجمهور، بينما هو في المسرح العلاجي يحصل على الفور دون أي تحضير مسبق للمحافظة على غنى ما تحمله "حرارة الموقف" من إسقاطات. ومن أجل دراسته سوف نستعين بالفعل في التراجيديا الإغريقية كون ظروف نشأتها ومواضيعها وتركيبتها القائمة على الصراع تلتقي إلى حد بعيد مع تركيبة المسرح العلاجي.

لا بد من الإشارة إلى أن الفعل لا قيمة له من دون الفاعل الذي يقوم به، ثم علاقة هذا الفاعل بالآخرين عبر الفعل فيكون الفعل هو صلة الوصل، وأخيراً الموقف الذي يتطلب القيام بالفعل. فيما يتعلق بالتراجيديا، فهي تظهر الأفراد في مواقف التصرف. "إنها توضّعهم على مفترق اختيار يورطهم كلية. إنها تظهرهم وهم يتساءلون على عتبة القرار حول أفضل جانب يمكن أن يلتزموا به"[2]. بالمقابل

1 - Sham's: l'acteur entre réel et imaginaire, l'harmattan, Paris 2003, p.53

2- جان بيير فرنان وبيير فيدال ناكيه: الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، ترجمة حنان قصاب حسن، الأهالي، دمشق 1999، ص.38

فـإن المـسرح العلاجـي وبعد خلق الأجواء المناسـبة عـبر ألعاب التحميـة والثقة، يقوم بخلـق المواقـف التمثيليـة التي تقـوم على الإرتجال والتـي تهدف إلى اتخـاذ القرارات وتنفيذهـا بسرعـة. لكـن ما أهمية هـذا التوريـط والاختيار في المسـار العلاجي والذي يلتقـي إلى حـد بعيد مـع التراجيديا؟

قبـل الإجابـة عـلى هـذا السـؤال يجـب أن نتوقـف عنـد ظـروف البطـل التراجيـدي والتقائهـا مع ظروف المشـارك في المـسرح العلاجي. كانت بدايـة التراجيديا في نهايـة القـرن الرابـع حـين كان الفكـر القانـوني في خضـم تكوينـه وانتقـال الإغريـق مـن مرحلـة التقاليـد والأسـاطير إلى مرحلـة الديمقراطيـة. وإن المـسرح العلاجـي أيضاً يشـكل مرحلة انتقالية بالنسـبة للمشـارك الذي يعيش في صراع بين وضع كان يعيشـه لكنـه في هـذه المرحلـة لم يعـد ذا فائـدة بـل أنـه السـبب في تعاسـته وانغلاقـه، وبـين مرحلـة جديـدة لم تتضـح معالمهـا بعـد ولا يعرف السـبيل إليهـا، وهـي مرحلة تحمل الكثـير مـن الخـوف كونهـا تقوم على مواجهـة بين الوعـي واللاوعي للفـرد، وكنا ذكرنا مـدى الخـوف مـن مواجهـة الذات فهو يشـل القدرة عـلى الفعل كون مصـدره داخل الإنسـان، فـإذا مـا بقي الفرد أسـيره اسـتحوذ عليه وكبّلـه، وبالتالي فإن تحريـر القدرة عـلى الفعـل هـو الخطـوة الأولى لمواجهته.

لكـن المشـكلة أن عـلى الفـرد في الحالتـين، البطـل في التراجيديـا أو المشـارك في المـسرح العلاجـي، لـكي يتمكـن من القيـام بالفعل أن يقـوم باختيـار، والخيار ليس سـهلاً في المجهـول وعـدم الثبـات، موضـوع التراجيديـا هو الإنسـان الـذي يعيش بحد ذاتـه هـذا النقـاش، والـذي يضطـر لاعتناق خيـار حاسـم، ولتوجيه أفعالـه في عالم من القيـم المبهمـة حيـث لا شيء مسـتقر أو أحـادي المعنـى، هكـذا هـي حـال المشـارك الـذي يـأتي رازحـاً تحـت ثقل اللاوعـي، حاملاً مشـكلته وصراعه مع مجهـول لا يعرف ماهيتـه كونـه بداخلـه فيجـد نفسـه عاجزاً عن حـل الرموز بسـبب الرؤية المشوشـة، وغـير قـادر عـلى الاختيـار كونـه عرضـة للتجاذبـات المتناقضة.

إن الـشرط الأول للاختيـار هـو الحرية، لكن مأسـاة البطـل التراجيدي تكمن في أنـه لم يكتسـب بعـد اسـتقلالية كاملـة من سـلطة الآلهـة تمكّنه من الاختيـار الحر بمـا للكلمـة مـن معنـى، "تجريب القدر: عنـد التراجيديـين، لا يحتوي الفعل الإنسـاني في ذاتـه عـلى مـا يكفـي مـن القـوة تجعله يسـتغني عن قـدرة الآلهة، كـما لا يملك ما يكفـي مـن الاسـتقلال لكي يتشـكل كليـة خارجـاً عنهـا... إن الفعل الإنسـاني هو نوع مـن الرهـان حـول المسـتقبل، حـول القـدر وحـول الـذات، رهـان حـول الآلهـة التـي يظـل الإنسـان يأمـل أن تكـون بجانبـه. وفي هـذه اللعبة التـي لا يتحكم الإنسـان بها، هنـاك دائمـاً مجازفـة أن يقـع في فـخ قراراتـه نفسـها. فالآلهـة غـير مفهومـة بالنسـبة له"[1].

أمـا الـصراع الـذي يعيشـه المشـارك بـين الانسـحاق تحت وطـأة وسـيطرة لاوعيه وبـين مواجهـة هـذا العـالم بجـرأة فتتجسـد في التراجيديـا في شـخصية البطـل مقابـل الجوقـة، "ذلـك التناحـر بـين عنصرين يشـغلان الخشـبة التراجيدية: فمـن جهة هناك الجوقـة التـي هـي شـخصية جماعيـة مغفلـة الهويـة تجسـدها مجموعة رسـمية من المواطنـين. ودورهـا التعبير عن مشـاعر المتفرجـين الذين يشـكلون الجماعة المدنية في مخاوفهـا وآمالهـا وتسـاؤلاتها وأحكامهـا، ومن الجهـة الأخرى الشـخصية الفردية التي يجسـدها ممثـل محـترف، والتـي يشـكل فعلهـا مركـز الدرامـا، والتـي تمثل بطـلاً من عـصر آخـر غريـب دائمـاً بشـكل أو بآخر عـن الظروف العاديـة للمواطنـين"[2]. وهذا ما سـنراه في الفقرة اللاحقة مع الشـخصية التي يطلق عليها يونغ إسـم الـ Mana وهي شـخصية تظـل معلقـة بـين السـماء والأرض لا تنتمي لعـالم الآلهة ولا لعـالم البشر.

وكـما أن "بطـل الدرامـا يواجـه حتميـة فوقيـة تُفرض عليـه وتقـوده، لكنه بوحي مـن طباعـه يعتنـق هـذه الحتميـة ويجعلهـا خاصة بـه لدرجة يصـل معهـا لأن يريد ويرغـب بقـوة مـا هـو ملـزم بفعله بمعنـى آخـر. وهكذا يُدخـل من جديـد في صميم

1- جان بيير فرنان وبيير فيدال ناكيه: م.س.، ص.63

2 م. ن.، ص. 28

القـرار "الحتمـي" ذلـك الهامـش مـن حريـة الاختيار الـذي لا يمكن بدونه أن يُنسَـب للفاعـل مسـؤولية أفعاله[1]" ، هكذا المشـارك الـذي يعتقد بحرية الخيـار وبأن اعتناقه دوراً حياتيـاً مـا أو حتـى مجـرد قـرار داخـل موقـف هو بوحي مـن طباعـه أو إرادته دون أن يعلـم أن مـا قـام بـه ناتـج عـن تراكـمات لاواعية تسـتخدم الخـوف للحفاظ عـلى ثباتهـا واسـتمرارها، فتبنـي سـوراً مـن الدفاعات الوهميـة تفصل بينهـا وبين كل جديـد، الأمـر الـذي يقـود صاحبهـا إلى صراع داخـلي قائـم عـلى تجـاذب بـين الرغبـة بكسرهـا والخـوف مـن المجهـول، ويتحول بالتـالي إلى مزيج من الأضـداد تماماً كالبطل التراجيـدي "تُظهـر (التراجيديـا) الإنسـان مثـل thauna، مثـل deinon، أي مثـل نوع مـن الوحـش مربـك وعصي عـلى الإدراك، هو في الوقت نفسـه فاعـل ومفعول، مذنب وبـريء، يسـيطر عـلى كل الطبيعـة بعقلـه الماهـر لكنـه غـير قـادر عـلى أن يتحكـم بنفسـه، وهـو في نفس الوقت مـدرك وأعمى بفعل هذيان حكمت بـه عليه الآلهة[2]".

لـكي يتخلـص الفـرد من سـلطة الآلهة يجـب أن يتمتع بـإرادة الصمـود في وجهها، هـي إرادة واعيـة تدفـع إلى الفعـل الـذي يأتي بحسـب رغبـة صاحبه الخاصـة، فيبني عليـه ليصبـح خطـأً ومسـيرة حياتيـة تميزه عن غـيره وتعبر عـن فرادته، ويمكـن القول عـن الإرادة في التراجيديـا أنهـا "الشـخص حـين يتـم النظـر إليـه في مظهـره كقائـم بالفعـل، وهـي الأنـا حـين يتـم التعامـل معهـا كمصـدر لأفعـال لا يحمـل الشـخص مسـؤوليتها تجـاه الآخريـن وحسـب، وإنمـا يلتـزم بهـا داخليـاً تجـاه ذاتـه أيضـاً. ومن وحدانيـة الشـخص الحديـث وتطلبـه للفـرادة يتـأتى شـعورنا بأننـا نحقـق ذاتنـا فيما نفعـل، وأننـا نعـبر عـن أنفسـنا بالأعـمال التـي تعلـن كياننـا الأصيـل، ومن اسـتمرارية الفاعـل الـذي يبحـث عـن ذاته في ماضيـه، والذي يتعرف عـلى نفسـه في ذكرياته، تتأتى ديمومـة صاحـب الفعـل المسـؤول اليـوم عـما قـام بـه بالأمـس، والـذي يحـس بوجوده

1 جان بيير فرنان وبيير فيدال ناكيه، م. س.، ص. 15

2 م.ن.، ص. 90

وبتماسـكه الداخـلي بقـوة تتزايـد كلما ترابطـت تصرفاتـه المتتالية وتراكبـت ودخلت في نفـس الإطـار، لتشـكل اسـتمرارية خـط هذه الأفعـال نزعتـه الفريدة[1]".

إن الإرادة للفعـل الحـر غـير الخاضـع لتحكـم اللاوعي يتطلـب تحويل هذا الأخـير إلى وعـي، وذلـك يحصـل عـبر الفعل مع فارق شاسـع بـين التراجيديـا والمسرح العلاجـي أن الأول يـأتي كارثيـاً مدمـراً عـلى صاحبـه، أمـا في الثاني فهو يـأتي داخل إطار مـن اللعـب والـ "كـما لـو"، كمختـبر آمـن داخل جـو من المرح يشـجع المشـارك على استكشـاف المواقـف والأدوار والتأكـد مـن مدى فعاليتهـا دون أي خوف مـن النتائج.

أمـا أهميـة الفعـل عـلى الصعيد العملي فتكمـن في تعاطيه مـع الحاضر عبر تسـوية يقـوم بهـا بـين الواقـع مـن جهة وبـين العـالم الداخلي مـن جهة أخـرى، وكون المخيلـة لا تتعاطـى إلا مـع المـاضي أو المسـتقبل فقـط، وبمـا أن الواقـع وحـده دون المخيلـة يخلـو مـن الحيـاة فيأتي الفعـل المرتجل ليجمع بـين عالمين نقيضـين، والانتقال وليونـة الحركـة بينهـما اللـذان تؤمنهما الجلسـات عبر الفعـل الحاضر تخلـق ديناميـة تسـتمد طاقتهـا مـن شروط التعامـل مع هـذا الحاضر.

"إن إدراك المـاضي الفـوري هـو إحسـاس، والمسـتقبل الفـوري هـو حركـة وفعـل، فيـأتي الحـاضر جامعـاً الإحسـاس بالحركـة، وبمـا أن الحـاضر يشـكل وحـدة غـير مجـزأة لذلـك تتمسـك الحركـة بالإحسـاس وتمتـد إلى فعل...الحـاضر بجوهـره حسي-حـركي sensori-moteur، أي يتوقـف عـلى مـدى وعيـي لجسـدي"[2]. الفعـل يجسـد الأحـلام والأفـكار والصـور الداخليـة التـي تهيـم داخـل الفـرد فيعطيها شـكلاً ماديـاً، والفعـل بالمقابـل يعطـي الأشـكال الماديـة التي ترزح تحـت ثقل ثبـات الواقع والعـادات بعـداً داخليـاً أكـثر ليونـة وحيـاة.

---

1 جان بيير فرنان وبيير فيدال ناكيه، م. س.، ص. 47

2 - Bergson Henri: Matière et Mémoire, Quadrige, Paris 1939, p.153

تشـكل الـدورات التدريبيـة مسـتوعباً يلقـي فيـه كل الصراعـات ويختـبر الأشـكال المتخيلـة في اصطدامهـا مـع متطلبـات المجموعـة، وحـين يحـل التـوازن بـين طـرفي الشـخصية أي الوعـي واللاوعـي بطريقـة "ديمقراطيـة" تنتهـي المهمـة نهائيـاً أو حتـى ظهـور صراع آخـر يتطلـب المواجهـة، ويغـدو بالتالي الفعـل مدخـلاً إلى التفاعل عـبر لقـاء مـع الآخـر "في البـدء كان الفعـل"، لكـن لا إمكانيـة لفعـل بـدون الممثّـل والمـادة كهـدف لممثـل و"آخـر" يلتقـي بـه. بالتـالي ففـي البـدء كان اللقـاء... واللقاء يعنـي أن نكـون عـلى تواصل جسـدي، أن نـرى، نراقب، نلمـس، نحس... إلخ نشـارك، نحـب، نتفهـم، ونعـرف الفطـرة عبر الصمـت أو الحركة، الـكلام أو الإيمـاءة، القبلة أو العنـاق، أي في الاتحـاد. وكلمـة لقـاء **rencontre** تتضمن في أصلهـا **contre** أي الضد، أي أنهـا لا تتضمـن العلاقـات الوديـة فقـط بل أيضـاً العلاقات العدائيـة والخطرة : أن نواجـه، نعـارض ونقاتـل... نعيش اللقاء في الحـاضر "الآن وهنا"... وننتقـل من "الأنا" إلى "أنـت" ومـن "أنـت" إلى "أنا"[1].

صراع الأنا le Moi مع آلهة اللاوعي:

هنـاك نوعـان مـن المشـاكل عنـد الإنسـان الـذي يعاني مـن خلـل يمنعه من العيـش بشـكل متـوازن حيـث الأول يميـل إلى عـالم الصـور الداخليـة كونهـا تعطـي الحريـة الكاملـة فيعتقـد بسـيادته عـلى عالمـه "الوهمـي" فـلا يضطـر إلى الاصطـدام بحـدود وقيـود الواقـع، اما الثاني فيميل إلى بسـط السـيطرة على واقعـه منظمـاً حياته بحسـب صـورة يبنيهـا لنفسـه ولهـذا العالم وتجعـل منه سـيد الموقف. الأمر المشـترك بـين هذيـن النوعـين هو مسـألة الخوف، كلاهـما يبني عالمـه ويتقوقع بداخلـه خائفاً مـن المغامـرة داخـل العـالم الآخر ومـن اهتـزاز الثوابت التـي اعتاد، فيقع أسـير عالمه

1 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, 128-129

الـذي اختـاره "بحريـة". أمـا عمليـة التعامـل مـع هذين النوعـين فهي رحلـة علاجية تنطلـق مـن الفعـل وتهـدف إلى إحـلال التـوازن بـين عالمـين هما أسـاس الإنسـان.

يعتـبر يونـغ الأنـا تركيبـة هدفها التعريف، وهي تشـكل مركـز حقل الوعي، وبالرغـم مـن أنهـا تبـدو كما لـو كانت تتمتـع بدرجة عالية مـن الاسـتمرارية والهوية الشـخصية، لكـن كونهـا مركـز الوعـي فقـط يجعلهـا جـزءاً منهـا لا غـير، والفـرق بـين الأنـا والـذات أن الأولى هـي موضـوع الوعـي بينـما الـذات هـي النفـس بأكملهـا بمـا فيهـا الوعـي. يفـرق يونغ بـين الأفراد الذيـن يبنون وعياً ذاتياً وإحساسـاً بالأنا يسـتفز محيطهـم، مقابـل الأفـراد الذيـن يشـعرون بالانسـحاق تحـت محتويـات لاوعيهـم. عظمـة البعـض وانسـحاق البعـض الآخـر يجمعهـما قاسـم مشـترك هـو الشـك حـول حدودهـما، فـلا يعرفـون أيـن تتوقـف حـدود الأنـا والشـخصية لديهـم.

يطلـق يونـغ تسـمية التضخّـم النفـسي inflation psychique عـلى امتداد الشـخصية إلى مـا بعـد حدودهـا الخاصـة حيـث يتماهـى الفـرد مـع عملـه أو لقبـه فيتـصرف كـما لـو كان هـو نفسـه كل هـذه الوظيفـة الاجتماعيـة المعقـدة، فيُبتلـع صاحبهـا داخـل الـدور الاجتماعـي، مقابـل مـن يُبتَلـع داخـل رؤاه الداخليـة فينفصل عـن محيطـه[1].إن القنـاع الـذي يضـع صاحبـه عـلى هامـش منطقـة النفـس الجماعية عـلى مسـافة يحددهـا مـدى التماهـي مـع الـدور persona لدرجـة الاختفـاء خلفها كلياً، يقابلـه تمـاهٍ مع النفـس الجماعية يعطي شـعوراً بالقيمة العامة وشـبه الكونية.

حـين نبـدأ بتحليـل الــ persona نخلـع القنـاع فنكتشـف أن مـا كان يبـدو فردياً هـو بالأصـل جماعـي وان الـ personaليسـت حقيقية بل هي نوع من تسـوية بـين الفـرد والمجتمـع، وفي حـين يكـبر اللاوعـي الجماعـي في هـذه المرحلـة مـن العلاج يفقد الوعي سـيطرته وسـلطته فتكتشـف الشـخصية أنها ليسـت سـوى حجر يحركها لاعـب خفـي، ووقـوع الوعـي يشـكل نهايـة العـالم بالنسـبة للفـرد الـذي يشـعر وكأن

1 -Jung C.G.: Dialectique du Moi et de l'inconscient, Gallinard, paris 1964, p. 54-63.

كل العناصر التي تكوّن حياته تقع داخل نوع من الفوضى الأصلية[1]. أما الاتحاد الداخلي الذي يتم عبر تحقيق الذات فيطلق عليه اسم التفردية. في حالة التماهي مع الدور توضع الذات في الخلفية لخدمة التكيف الاجتماعي، وفي حالة الانفصال داخل الصور الداخلية توضع أيضاً في الخلفية تحت تأثير الإيحاء الذاتي، وفي الحالتين تكون الغلبة للجماعي. وهدف التفرديّة يكون تحرير الذات من جهة من أغلفة الـ persona المزيفة ومن جهة أخرى من قوة إقتراحات الصور اللاواعية، فالمسارات اللاواعية تعمل من موقع التعويض بالنسبة للوعي[2].

بالإضافة إلى الدور الاجتماعي والصور الداخلية كآلهة "شخصية" حديثة العهد، نجد آلهة أكثر قوة كونها تشكلت على مر الأجيال وهي تكمن في اللاوعي الجماعي أهمها الـ animus (صورة الرجل داخل المرأة) والـ anima (صورة المرأة داخل الرجل)، وأكثر "الأرواح" تأثيراً عند البدائيين هي أرواح الأب والأم. الأهل هم الأقرب إلى الطفل والأكثر تأثيراً لكن في سن المراهقة وفي معارضته إياهم تبدأ عملية الكبت وعملية فصل تأثيرهم عنه، وبالتالي فهو يضع "صورة الأهل" خارج الوعي، محوّلاً إياهم إلى صور خارجية غريبة عنه، ليحل مكانها في المستقبل المرأة بالنسبة للرجل والرجل بالنسبة للمرأة، هي صور بعكس صور الأهل لا يجب أن تُفصل عن الوعي[3]. فتأتي عملية اختيار الشريك مثلاً عملية حرة مبنية على وعي الفرد الكامل دون أن يعلم أن هذه الحرية ناتجة من إيحاء صورة تسكن لاوعيه وتحدد اختياره بما يتطابق معها، وبما أن الـ animus والـ anima هي شخصيات، تسهل عملية إسقاطها، وهي تسقط على الدوام طالما لا تزال غير واعية، فنجد أول انجذاب بين الشاب والفتاة يكون على

---

1 - Jung C.G.: Dialectique du Moi et de l'inconscient م. س.، ص. 84-95

2 م. ن.، ص. 115-122

3 م.ن.، ص. 143-144

مـدى الشـبه بينـه وبـين والدهـا أو والدتـه الحقيقيـين أم المتخيلـين، ويكـون بالتـالي خاضعـاً لآلهـة لاوعيـه دون أن يعلـم.

يعتـبر يونـغ أن العلاقـة بـين الــ persona والــ anima هـي علاقـة تعويضيـة، فهـدف الــ persona هو التأثـير على الآخرين وتمويه طبيعة الفـرد الحقيقية كضمانة يفرضهـا المجتمـع لحمايتـه، لكـن هذا التماهـي الكامل معهـا و"فقدان الـروح" الذي ينتـج عنـه مـا هـو إلا ظاهـري، فاللاوعي لا يسـمح بـأي انتقـال في مركز القـوة، ومن يتخـذ لنفسـه شـخصية بالغـة التقديـر يحصـد بالمقابل مزاجيـة سريعة الانفعـال "ما يحـدث أن اللاوعـي يضطهـد الأنـا بنفـس القـوة التي تجذبهـا بها الــ persona، وكل خضـوع للإغـراءات الخارجيـة يقابلـه ضعف مماثل تجـاه القوى الداخليـة، ففي حين يلعـب الفـرد دور الرجـل القـوي خارجيـاً يتحـول داخليـاً إلى نـوع مـن كائـن أنثـوي anima، فتكـون حينهـا المواجهـة بـين هـذه الأخـيرة والــ persona "[1] حـين يعـرف الإنسـان أن الــ persona المثاليـة مسـؤولة عـن الــ anima المثاليـة بداخلـه تتزعزع مثالياتـه وتصبـح الصـورة التـي يحملهـا للعالم أكثر غموضـاً، فالعلاقة بين هـذه القوى المتضاربـة والتـوازن الـذي تقـوم عليـه هو ما يسـمح بتـوازن الـذات، فتـأتي الرحلات المتتاليـة والإسـقاطات كشرارة الوعي الذي يشـيح ضباب الخيـال الذي يغلف الإدراك.

إن الأب الـذي يحمـي الولـد مـن المخاطـر الخارجيـة يتحـول بالنسـبة لهـذا الأخـير كنمـوذج عـن الــ persona، والأم التـي تحميه من مخاطر ظلام عـالم النفس تكون أول محتـوى لصـورة الــ anima، فمـن يتماهـى مـع الــpersona يرفض أي اعـتراف بوجود واقـع داخـلي فـيراه الآخـرون صلبـاً عصيـاً عـن الفهـم، ومـن يتمتـع بــ animaقويـة يغـدو العـالم الخارجـي بالنسـبة إليـه كملعـب أطفـال خيـالي، فالنفس ليسـت أحادية الجانـب بـل هـي مكونـة مـن تركيبـة عقـد متضاربـة، ووجودنا بـين عالمين هـو مدعاة

1ـJung C.G.: Dialectique du Moi et de l'inconscient 158 .م. س.، ص

قلـق صعـب الاحتـمال، فيتعلق الإنسـان بأي خشـبة خـلاص حتى ولو كانـت رجعية. بينـما المطلـوب هـو إقامـة حـوار واعٍ مـع اللاوعـي تحطـم سـلطة اللاوعـي المطلقـة وبالتـالي تقـود إلى تغيـير الشـخصية. "هـذا التقـارب بـين الوعـي واللاوعـي لا تعـود معـه الأنـا هـي محـور الشـخصية العامـة كونهـا محـور جـزء واحـد هـو الوعـي، بـل يقـع المحـور عـلى نقطـة افتراضيـة تقـع عنـد إلتقـاء الطرفـين[1]"، نقطـة إلتقـاء الوعي مـع اللاوعـي تكـون هـي الذات.

كـما يقـف البطـل التراجيدي عـبر الفعل في وجـه آلهة القـرن الرابع منفصلاً عـن الجماعـة (الكـورس) ليغـدو عاجـزاً عـن الانتـماء إلى أي مـن الآلهـة أو البـشر، مسـتجمعاً إرادة شـخصية الــ mana (كلمـة بدائيـة تعنـي الطاقـة) ليقـوم بخيار حر يـؤدي في النهايـة إلى هلاكـه، هكـذا المشـارك في الـدورات التدريبيـة عـلى المـسرح العلاجـي فهـو يلقـى نفـس المصير وإن مجازيـاً، حيـث تتـلاشى الأنـا بعـد الذهـاب والإيـاب المتكـرر بـين عـالم الواقـع والعـالم الداخـلي. فـصراع الأنـا مـع آلهـة اللاوعـي يـؤدي إلى هلاكهـا كصـورة كاملـة القـدرة لتعـود وتولـد مـن جديـد ممتلكـة طبيعـة جديـدة، فالتفاعـل بـين الوعـي واللاوعـي الـذي أدى إلى ولادة الـذات كنقطـة إلتقـاء بينهـما يرتقـي بـكل منهـما إلى بعـد ثالـث يحتـوي الاثنـين دون أن يكـون أيّـاً منهـما.

1- Jung C.G.: Dialectique du Moi et de l’inconscient 222 .م.س.، ص

الإرتجال والعفوية:

«مسرح الإرتجال يحرر من المظاهر التي بدورها تحرر من الحياة[1]»

إن الأدوار الحياتيـة التـي يؤديهـا الفـرد في المجتمـع تجعلـه يتجمـد داخـل دور أو أكـثر، وتـؤدي بالتـالي الى تثبيـت الحيويـة بداخلـه عـلى شـكل واحـد أو عـدة أشـكال، وهـو مـا يناقـض طبيعـة هذه الحيويـة القائمة على عـدم الثبات. قد يشـعرنا هـذا الثبـات بالأمـان فنفضـل عدم المغامـرة الى المجهول، وفي ذلك تراجـع نحو مرحلة الطفولـة المبكـرة حيـث كنا كأطفال مستسـلمين في حضن وأمـان الأم، لكن في أعماقنا نشـعر بانزعـاج مـا هـو دعـوة بداخلنـا الى التحـرر مـن قيـود هـذا الـدور، فمسـيرة الإنسـان في الإنسـانية لا تكتمـل إلا في تحقيـق الذات والانفصال. مـن هنا فإن المسرح العلاجـي يهـدف قبـل كل شيء، وكـما رأينـا في فقـرة الأدوار والـذات، الى تحرير الفرد مـن سـلطة المظاهـر أو الأدوار، عـبر تركيبتـه القائمة عـلى الإرتجال.

الإرتجال:

إن الإرتجـال هـو الإطـار الـذي يسـتوعب كل المبـادئ الأخـرى التـي يقـوم عليهـا المـسرح العلاجـي، فـأي تمريـن، ولأي هـدف كان، لا بـد وأن يتـم مـن خـلال الإرتجـال، حتـى المشـاهد الختاميـة التي يقدمها المشـاركون في ختام الـدورة التدريبية خاصـة الطويلـة منهـا، تكون مشـاهد تبنى من خـلال إرتجالات اختباريـة تؤدي وبعد

1 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, p175

التشاور الجماعي الى تثبيتها على شكل نصوص "نلتزم" بها في التدريب فيما بعد.

يتطلب الإرتجال من المشارك حالة من الجهوزية والترقّب تجاه نفسه وتجاه الشريك، وهي بدورها تتطلب إصغاءً حسيّاً مرهفاً يهدف الى التقاط الإشارات الكلامية وغير الكلامية للشريك، وذلك من أجل بناء موقف شخصي تجاهها أكان من جهة تبنّيها أو رفضها. إنها لتجربة صعبة بأن يترك الإنسان العنان لمخيلته وحركاته وذكائه الخلاق دون اللّجوء الى السيطرة المسبقة، أما إطلاق العنان هذا فلا نقصد به الـ **lâcher prise** العزيزة على علم النفس بل هو أقرب الى الحالة الوسطية في الـ **Gestalt**، وهي حالة بين الوعي واللاوعي تأتي ردات الفعل فيها غير خاضعة للتحليل العقلاني بل بدافع من الإحساس.

كذلك نجد الإرتجال يلتقي ومبدأ هنا والآن الغشتلتي حيث الانخراط باللحظة والموقف الحالي يقود المشارك الى التركيز على ما يحدث في الحاضر دون التأسف على الماضي أو الخوف من المستقبل، "الإرتجال هو فن اللامتوقع وهو شديد الارتباط بالدقة والصرامة، إنه يفترض روحاً منفتحة على كل ما قد يُقترح، دون تحفظات ولا أحكام مسبقة، هذه الحالة من الجهوزية تسمح باكتساب إصغاء ذاتي افضل، إصغاء للمشاعر والإدراك الخاص، إصغاء لا يمكن اكتسابه عبر الجهود العقلانية، بل هو أقرب الى الوجود الحقيقي للذات"[1].

إن اللقاء مع الآخر عبر الإرتجال هو علاقة مع المجهول، تفتح على كل الاحتمالات من اقتراب، انصهار، ابتعاد أو تنافر، .... هي علاقة تدفع الى التغيير، إلى العلاج عبر اكتساب مهارات تواصلية جديدة أو التخلي عن طرقٍ غير نافعة في التواصل.

أما تداخل الواقع مع الخيال هذا فليس الهدف منه انصهار المسرح بالحياة

1 - Minet J. Serge: Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique, 2006, p.85

كـما يـرى بيـتر بـروك : "في الحيـاة اليومية، تعبير "كما لـو" وظيفته لغوية، أمـا في المسرح فيتحـول إلى تجربـة. في الحيـاة اليوميـة "كـما لـو" هـو هـروب، وفي المسرح هـو حقيقة، حـين نقتنـع بهذه الحقيقة يمتـزج المسرح بالحياة"[1]. هـذا التداخل بين الواقـع والخيال أو الـ "كما لو" ليس الغاية من الإرتجال بل هو وسـيلة، وسـيلة نسـتخدمها كغطاء للتجربة والاختبـار، كمسـاحة خـارج إطـار الحياة تقـع بين الواقع والخيال وتسـمح باختبـار ما قد نسـتخدمه في الحيـاة أو مـا قـد نلغيه حين نختبر عـدم فعاليته عـلى أرض الواقع.

فوائد الإرتجال: يحدد Christophe Tournier فوائد الإرتجال بالتالي[2]:

- يعزز الثقة بالنفس في مواجهة المجموعة أو الجمهور.
- يشجّع على المخاطرة.
- يُعلم على التعايش والخلق داخل المجموعة.
- يتطلب الضحك والمتعة لممارسته.
- يشـكل الخلـق جـزءاً لا يتجـزأ من الإرتجال، وهـو يتطلب رداً سريعـاً من خلال أول فكـرة تخطـر ببالنا وتتطـور بعدها بمسـاعدة الممثّلين الآخرين.
- الأخـذ في الاعتبـار عـدة وجهـات نظر مما تزيـده تعقيداً، وانطلاقاً مـن هذا التعقيد يبنـي المرتجـل تناغماً ما.
- ينمـي الإرتجـال بفضـل الاختبـار المسـتمر وضرورة التطـور الملازم للعـب، نوعاً من حـدس خـاص يسـمح بتحليل سريـع للأفـكار المطروحة.

1 - Brook Peter: l'espace vide, Seuil, Paris 1977, p. 183

2 - Tournier Christophe: Manuel d'improvisation théâtrale, l'Eau vive, Suisse 2003, p.174

مباديء الإرتجال:

يقسم Tournier مبادىء الإرتجال الى عشرة مبادىء[1]:

- **القبـول :** أن نقبـل مـا نتلقـاه مـن المشـارك الآخـر، بعدهـا نضيـف عليـه ونقـدم إليـه المزيـد. حـين نقـول لا في الإرتجـال نقـوم بذلـك بوضـع حـد للفعـل رافضـين إقـتراح الآخـر، بينـما حـين نقول نعـم نتقبل الإقـتراح ونبني عليـه معاً.
- **الإصغـاء:** الإرتجـال هـو تبـادل أي أخـذ وعطـاء، والأخـذ يتـم عـبر الإصغـاء الى الـذات أولاً ثـم الى الآخـر. والإصغـاء يختلف عن السـمع بأنه شـامل ولا يهمـل أي شيء.
- **الـرد:** وهـو يجعـل الإرتجـال أشـبه بلعبـة كـرة الطاولـة، حيث يرد المشـارك الطابـة مـن حيـث أتـت بـلا تخطيـط مسـبق كونـه لا يعـرف مسـبقاً مـن أيـن سـتأتي، لا نسـتبق الأمـور ولا نحضّرهـا بل نـرد بالشـعور الملائم على أي موقـف يُطرح.
- **الإحياء** : وهـو يتـم عـبر الانخراط والتعبير الجسـدي عـن الموقف أو الشـخصية بـدلاً مـن الكلام عنهما، ويقوم بتحديد المسـاحة بشـكل خيالي لا يخـاف الصمـت، يخلـق الصراعـات والـكلام فيحيـي المـكان.
- **البنـاء** : مهمـة الإرتجـال هـي خلـق قصـة وبنائهـا حـالاً، وذلـك يتـم عـبر تحديـد المرتجـل لما سـيقوم بـه عبر الحركـة وتحديد من أين وكيف سـيقوم بذلـك، هـذا التحديـد يتـم داخـل إطـار مـن البسـاطة والدقة.
- **قبـول شروط اللعبـة :** الإرتجـال هـو لعبـة جماعيـة بامتيـاز لذلـك يجـب عـلى المرتجـل قبـل كل شيء الموافقـة، ومن ثم المشـاركة والتعـاون مع باقي الأعضـاء و بشـكل خـاص إنقـاذ المواقف، وقبـول العناصر الجديـدة واحترام

1-Tournier Christophe:15 - 13 م.س .، ص.

مسار اللعب لكي لا تؤدي الهفوات الى تدمير اللعب.

- **التحضير** : أي إرتجال يجب التحضير له عبر خلق جو من الثقة للممثل قبل اعتلائه الخشبة، فالعفوية تحتاج إلى الجو الملائم لكي تتفتح. بداية التحضيرات تكون مع التحمية، ثم الحرص على أن يكون كل شيء جاهزاً كالتجهيزات الصوتية والإضاءة، فالحرية الكبيرة التي يتم اللعب داخلها يجب أن يحيطها دقة وترتيب كبيران.
- **التجديد** : أي أن نترك المجال للمخيلة والعفوية فيبتكر المرتجل المواقف بشكل عفوي، فالإبتكار الناتج عن العقل يختلف عن الإبتكار العفوي.
- **الاستمتاع** : لا يمكن للإرتجال أن يحصل دون متعة وذلك ينتقل كالعدوى الى المشاهد، حتى الهفوات عندها لا تشكل عائقاً، نتعلم بفضل الإرتجال أن نلغي الرقابة ونكتسب الحرية، وذلك يتطلب انخراط المشارك بشكل كامل.
- **الجرأة** : يتعلم الممثّل ان يخاطر على الخشبة، لكنه يكون مسيطراً على هذه المخاطرات بشكل يمكنه من أن يوسّع إطار الحدود لديه تدريجياً لا دفعة واحدة. يضع في كل مرة نصب عينيه تحديات جديدة كي يتخطاها، ويختبر في كل أمورٍ جديدة.

العفوية :

يرتكز المسرح العلاجي على لحظة اللعب، يفترض موقفاً أو أمراً أو شخصيات غير حقيقية بهدف حصول التواصل مع الآخر على شكل لقاءات غير متوقعة، أفعال وردات أفعال مفتوحة على كل الاحتمالات والاتجاهات، "الإخراج الوحيد لهذا المسرح يرتكز على العفوية، والحرية المطلقة في استخدام الوسائل. يستطيع الفرد أن يخلق مساحته الخيالية الخاصة عبر سيطرته على اللحظة وإزالة معوقات داخلية. حين تظهر العفوية بحرية، يتخلص الإنسان من

الضغط والصراعات فيطهر جسده وروحه"[1]. فما هي العفوية إذاً ؟

"في اللاتينية (Sua sponte) أي من الداخل نحو الخارج، العفوية هي الرد الملائم على موقف جديد، أو رد مبتكر على موقف قديم ... تعمل العفوية في الحاضر، في "الآن وهنا"، ومع أنها الأقدم من حيث التطور، لكنها القوة الأقل نمواً عند الإنسان فهي غالباً ما تُقمع، تُشل وتحبط من قِبل الآليات الثقافية"[2].

تحدث مورينو عن العفوية وتعمق بالموضوع رابطاً البحث النظري بالتجارب العملية وهو كان قد أطلق على مسرحه اسم "مسرح العفوية" مبتكراً الأساليب لقياس درجة العفوية عند الفرد : "توجد العفوية (أو لا توجد) على مستويات لاستخدامها (من الغياب الكلي الى حدها الأقصى)، وهي تعمل كوسيط نفسي.... لا يمكن للعفوية أن توجد في عالم مقفل منغلق على التميّز والجديد أي في عالم تسوده قوانين صارمة"[3].

كانت جلسات مورينو التدريبية تهدف بشكل أساسي الى جعل المشارك يبلغ مستوى من العفوية يتخطى كل المعوقات وفي هذا المجال يتحدث المعالج البسيكودرامي Anzieu عن الطريقة أو الفن الذي كان مورينو يتقنه في بلوغ العفوية عند الفرد: " حين لا تظهر الأسرار وحدها كان مورينو يعرف الفن الذي يجبرها على ذلك والمشاعر إذا لم تخرج كان يحميها حتى تنفجر، فالتعبير عن المشاعر وبأي ثمن هذا باختصار ما يفهمه من العفوية"[4].

---

1 Minet J. Serge: Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique 2006. p. 155

2 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, 45-46

3 - م. ن.، ص. 123.

4 - Anzieu Didier : le Psychodrame analytique chez l'Enfant et l'Adolescent, PUF, paris 1994, p.57-56

لكـن مـا هـي تلـك المعوقـات التـي تقمـع العفوية وتجعـل مسـتواها عند الفـرد معدومـاً أو ضئيـلاً جـداً، الأمـر الـذي يضطـر الى تدخـل أخصائيـين مـن أجـل إظهارهـا؟ للجـواب عـلى هذا السـؤال نعتقد بـأن العائق الأسـاسي أمـام العفوية عند الأفـراد هـو الأدوار التـي يتبناهـا الفـرد في حياتـه اليوميـة.

إن الأدوار تدعـم الصـورة عـن أنفسـنا التـي نـود انطباعهـا في ذهـن الآخـر، وهـي كلـما كانـت أكثر مثاليـة كلـما تطلـب الالتـزام بهـا مجهـوداً خارقـاً للطبيعـة، تقـول المعالجـة البسـيكودرامية A. Schutzenberger: إن الأدوار التـي نتعلمهـا في موقـف معـين حـين تُسـتبطن وتكـرّر فيـما بعـد بشـكل شـبه آلي، غالبـاً ما تكـون غير مناسـبة مـع المواقـف الحاليـة أو المسـتقبلية. ويـرى مورينـو في ذلـك فقـراً بالعفويـة التـي تجمّدهـا وتقمعهـا الاتفاقيـات والتقاليـد الاجتماعيـة والثقافية. إن نمـو الطفل، تحقيقـه الذاتي، دراسـته وانخراطـه الاجتماعي هي أمور تهـدف الى تقليص جهوزيته، حسّـه الإبداعـي ومرونته العاطفيـة وتقوده الى التقوقع داخـل ادوار مميزة ومقبولة. أي الى "شـخصية مسرحيـة"[1].

أمـا العائـق الثاني فهو الدفاعات mécanismes de défense التي يكتسـبها الإنسـان بعـد تعرضـه للصدمـات الحياتيـة، فيكتسـب أنواعـاً وطرقـاً مـن الدفاع عن النفـس مبنيـة عـلى تجـارب سـابقة كانـت قـد أمنـت لـه الحمايـة في مواقف سـابقة لكنهـا لم تعـد تلائـم المواقـف الحاليـة، لكنـه يسـتمر في اسـتخدامها بشـكل آلي مقفلاً بذلـك البـاب أمـام أي تواصـل وتفاعـل عفوي مـع الآخر.

كذلـك فإننا نجد تقلصاً وانعدامـاً للعفوية في المجتمعات التقليدية المحافظة، فنجـد أفرادهـا يُراقبـون ويُحاكمـون مـن قِبـل المجموعـة مـن أجـل المحافظـة عـلى اسـتمرار انتقـال العـادات التـي تُسـيِّر هـذه الجماعـة، رافضـين أي انفتاح عـلى الجديد

1- Schutzenberger Anne : Introduction au Jeu de Rôle, Privat, France 1975, p.110

فهو يشكل تهديداً على هوية هذه الجماعة. كذلك نجد الممارسات الطقوسية خاصة في طقوس الوفاة التي تهدف الى ضبط ولجم "الإرتجال" والعفوية من خلال قوننة أشكال التعبير عن الحزن بحركات معينة أو بطقوس مقفلة ومحددة داخل حدود صلبة غير قابلة للانفتاح.

أخيراً نجد أن الفكر التحليلي والعقلاني هو أكبر عائق أمام ردات الفعل العفوية، أما هذه الردود العفوية فلا تعني السلبية passivité المتلقية التي تحول الإنسان الى تابع لدعوات الآخر، بل هي تقع على نقطة يكون فيها العقل في حالة "عدم استنفار" إذا صح التعبير، "العفوية" تعني "الاكتشاف والإبتكار"، "الإثارة والخلق". تختلف العفوية من جهة عن المواقف المفكّرة والتشاورية، ومن جهة ثانية عن التراخي والاسترخاء، بل هي تقوم على تنسيق بين الفعالية والسلبية "activité et passivité"[1].

هذه الحالة من الجهوزية غير المفرطة في التفكير نجدها بامتياز عند الطفل، ويعتبر مورينو أن العفوية موجودة عند الطفل قبل الذكاء والذاكرة، وهي تكبر في مرحلة الفصل بين الواقع والمتخيل، لكنها تخضع في النهاية للقولبة الاجتماعية والثقافية التي تسيطر على المحيط الإنساني، وتتحول الى "وظيفة مهمَلة" حين يكبر الولد[2]. وقد يكون قصد مورينو بأن العفوية موجودة قبل الذكاء، أي قبل الذكاء المخطط للمستقبل من جهة ومن جهة ثانية قبل الذاكرة المتعلقة بالماضي، فالعفوية تحرر من تأثيرات الماضي والقلق على المستقبل وتركّز على ردات الفعل التي تتطلبها اللحظة الحاضرة.

من خصائص العفوية الانخراط الكامل في الوقت الحاضر والموقف

---

1 - Masquelier-Savatier Chantal: Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, paris 2008, p.113

2- Moreno Jacob Levi: م. س.، ص. 122

الحـالي"here & now" ، حـين ننخـرط في مهمة حاضرة ما بشـكل عفـوي لا نعيها، بل نكـون غارقـين بالموقـف بشـكل كامـل. وتحرر العفويـة لا يتم إلا من خـلال الانخراط الكامـل بالفعـل، ويـرى مورينـو أنـه حين تتحـرر العفويـة بالكامـل في حـرارة الفعل، يمكننـا أن نـرى ظواهـر مشـابهة لتلـك الخاصـة بتطـور الطفـل... اسـتغراق الطفـل الكامـل داخـل الفعـل هو السـبب الـذي من اجله نجـد بُعدي الماضي والمسـتقبل غير متطوريـن في الطفولـة أو عـلى الأقـل بدائيـين، أما مفهوم الوقت عند الراشـد فيقسـم الى ثلاثـة أبعـاد : مـاضٍ، حـاضر ومسـتقبل، بينـما للطفـل بعـد واحـد هـو الحـاضر. يتحـضر الطفـل لمواقـف فوريـة داخـل وقـت فـوري هـو الآن، وبالنسـبة للشـخصية الفاعلـة كشـخصية الطفلـة يكـون مفهـوم اللاوعـي غـير موجود.

ويعطـي Anzieu تفسـيراً أو تحليـلاً للعفويـة كـما يراهـا مورينـو بمـا يـلي : العفويـة بالنسـبة لمورينـو هـي حماسـة حيويـة. فعل مجـاني يخضع لقوانـين الكل أو لا شيء، لا يـترك خلفـه أي وسـاطة، ففـي وقـت معـين نكـون عفويـين أو لا نكـون. لا يمكـن تعلـم العفويـة من أي شي خـارج عنها، كل ما تتطلبه هو التحـرر ولهذا الهدف يجـب ان نضـع أنفسـنا في الحالـة التـي تُطلقهـا، وهـي لا توجـد إلا عبر الأفعـال التي تعـبر عنهـا. يرتبـط الفعـل العفـوي بشـكل وثيـق باللحظـة الحاليـة بحيـث يختفـي مـع اختفائهـا، ومـع أنهـا لا شيء بحـد ذاتهـا إلا أن مـن يغامـر داخلها يخـرج متحولاً. العفويـة مطّاطـة فهـي تشـكل القـدرة عـلى التكيّف داخل عـالم يتغير بسرعـة، كذلك فهـي مسرحيـة كونهـا تعطي الطاقـة والوحدة للأنـا، فأفعالنا هي ما يحددنا بالنسـبة لمورينـو، والأنـا تنمـو بنفـس الوقـت مـع العفويـة، أمـا اتسـاع الأنـا الى الحـد الأقصى فيولـد النابغـة والبطـل بحيـث يغـدو الإنسـان خالـق الكـون. تتحـرر العفويـة حـين نتصـل بعفويـة الآخرين، وهي القدرة على اسـتحضار فكرة بشـكل سريع وتجسـيدها السريـع أيضـاً على شـكل فعل[1].

1 - Anzieu Didier : le Psychodrame analytique chez l'Enfant et l'Adolescent, PUF, paris 1994, p.57-66

التحفيز على الإبتكار:

« الإبتكار هو ما يسمح للفرد بأن يكون وبأن يوجّه وجود ذاته[1]»

إن الحرّيـة في التعبـير التـي تنتـج عـن العفوية هـي كالفـوضى الأصلية التي تتـشرذم في كل الاتجاهـات، إلا أنهـا مرحلـة ضرورية مـن أجـل ولادة شيء مـا، هـذه الـولادة هـي تركيبـة واعيـة تكـون في مرحلـة أوليـة فعل خلـق متميز وفريـد، إلا أنها وبعـد فـترة تتحـول الى عـادة ثابتـة. "إذا اعتبرنـا أن الحريـة هـي نقيض العـادة فمن المهـم الإنتبـاه الى أن هـذه الأخـيرة نتجت في الأسـاس عن الحرية... لذلـك على الممثّل أن يقاتـل بـلا كلـل ذلـك الضبـاب الآلي الـذي يصبو دائمـاً الى تخديـر إبداعه"[2].

إن الإغـراء الـذي تقدمـه العادة يكمـن في كونها مصدر أمان، وذلك بسـبب طبيعتهـا القائمـة عـلى الثبـات، لكـن الوجه المظلـم للثبات هو عـدم إمكانيـة التجدد وبالتـالي فهـو مـوت للنفـس. "أن نكـون كُتابـاً ومبدعي حياتنـا هو أمر مُلـزم وبمعنى آخـر فالإنسـان مجـبر بأن يكـون حراً، يتطلب وعـي هذه التجربة مسـؤولية الخيارات والقـرارات وفي ذلـك مصـدر قلـق، نعتقـد بـأن المـرض النفـسي هـو فقـدان الحريـة والإلـزام بعـدم القـدرة عـلى القيام بغـير ذلك"[3].

عـدم القـدرة على الخلـق والإبتكار إذاً هـي حالة من المرض التي تسـتدعي

1 - Winnicott D.W: Jeu et Réalité, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1975, p.126

2 - Sham's: l'Acteur entre Réel et Imaginaire, l'Harmattan, paris 2003, p.58

3 - Masquelier-Savatier Chantal: Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, paris 2008, p.87-88

تدخـل أصحـاب الإختصـاص كـون "الإنسـان في حالتـه الصحيحـة كائنـاً خلاَّقـاً، لذلـك فعمليـة الخلـق هـي أسـاس الطريـق الى التكامـل Becoming whole"[1]. كذلك يرى Winnicott "أن الدافـع الإبداعـي ضروري للفنـان المبـدع بقـدر مـا هـو ضروري في وجـوده داخـل كل واحـد منـا، طفـل، ولـد، مراهـق، راشـد أو عجوز لـكي يتمكن من إلقـاء نظـرة سـليمة عـلى كل مـا يـرى أو لـكي يقوم أساسـاً بعمـل ما"[2].

لكـن المشـكلة في الإبتـكار هي أنـه يحدد خياراتنـا داخل أطـر نودها الأفضل كونهـا تعـبر عنـا وتشـكل الصـورة أو "الشـخصية" التـي نـود أن نتعامل بها مـع الآخر، وهنـا ايضـاً نقـع في مشـكلة الصـورة المثاليـة التي نود طبعهـا في ذهن هـذا الآخر.

كذلـك فـإن صعوبة الإبتكار هـي في الكمّ الهائل من الإحتمالات التي تسـبقه في مرحلـة العفويـة والحريـة، وهـو مـا يفـترض نوعـين مـن ردات الفعـل، فقـد نـرزح أمـام هـول مـا نـراه فنقف مكتـوفي الأيـدي مُعتبرينه يفـوق طاقتنا "المتواضعـة"، بينما المطلـوب هـو اعتباره فرصة للاستكشـاف واعتبار أن تحديد المسـار داخل فعل إبداعي لا يحدنـا كأفـراد أو يعـبّر عنـا بشـكل كامـل بـل هـو يعـبّر عـن جزء منـا يمكـن نفيه أو تبنّـي مـا يعاكسـه في الوقـت ذاتـه دون أن نناقـض "ذواتنـا" في هـذا الأمر."الصعوبـة في الإبتـكار هـي الدخـول في مغامـرة مسـار محـدد لا نعرفـه مسـبقاً وبقـدر مـا نجهل الطريـق بقـدر مـا تكـون الفرصة متاحـة لنا للتعرف والاستكشـاف والعكـس صحيح"[3].

مـن هنـا فـإن المغامـرة عـلى أرض الواقـع أي في حياتنـا اليوميـة قـد تحمـل

---

1 - Collectif (Jennings Sue, Cattanach Ann, Mitchel Steve, Chesner Anna, Meldrums Brenda): the Handbook of Dramatherapy, Routledge, 1994, p.115

2 - Winnicott D.W: Jeu et Réalité, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1975, p.134

1- قصاب حسن حنان والياس ماري: تمارين في القراءة الدراماتورجية والإرتجال "جاك لاسال وألان كناب في محترف مسرحي"، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1988، ص.30

الكثير مـن المخـاوف كونها تحمـل "خطر" تحديد مسـارنا بطريقة "لا مجـال للعودة عنهـا" وهـو غالبـاً مـا نعتقـده، أما عـصر المكننـة والآلآت فيزيـد الأمور تعقيـداً كونه يجعـل اختيـار الأمـان في متناولنـا مسـهلاً بالتـالي عمليـة الهـروب. وفي ذلـك يـرى مورينـو أن التمـدد الآلي المبالغ والذي يسـميه بالــ" Machinisme culturel" يطرح أزمـة كـون الآلات قـادرة عـلى أن تحـل مـكان الإنسـان لحظة إتمـام الفعـل، والنتيجة أن هـذا الأخـير يمكنـه تقليـص ابتـكاره دون ان يفقـد مـن تأثـيره عـلى الآخريـن[1]. إلا أن هـدف الجلسـات التدريبيـة هـو أن تغـير نظرتنـا بشـكل تدريجي، بحيـث تتمكن مـن كـسر حاجـز الخوف مـن الجديد مسـتخدمة لبلوغ هـذا الهدف أفضل الوسـائل وأكثرهـا متعـة أي اللعـب. "حين يلعب، وفقط عبر اللعب، يكتشـف الفـرد طفلاً كان أم راشـداً قدرتـه عـلى الإبتكار واسـتخدام شـخصيته كاملـة. فقط حين يخلـق ويبتكر الفـرد حينهـا يكتشـف ذاتـه"[2]. لكـن هـل أن الإبتـكار، الـذي هـو ضرورة لأن نكـون ونتميـز كأفـراد، يتطلـب هـدم مـا سـبقه وبنـاء شيء مختلـف؟ أم أن الإبتـكار يقـوم عـلى اختيـار أو تنسـيق أمـور كانت موجـودة بالأصل وبالتالي فهو يشـكل اسـتمرارية الأجيـال لا القطيعـة معها؟

موضـوع الابتـكار هـو موضـوع جـدال طويـل بـين التحليـل النفـسي عامـة وفرويـد خاصـة والمعالجـة النفسـية عـلى طريقـة الــ Gestalt، وكل منهـما في الطـرف النقيـض للآخـر. "بالنسـبة لــ Fritz perlsمؤسـس ال Gestalt، يتطلـب النمـو هـدم اندماجيـات الطفولـة، بينـما يـرى فرويـد بـضرورة اسـتيعاب مبـادئ الأجيـال الماضية. مـن جهـة نجـد إعطـاء القيمـة للهـدم مـن أجـل الإنفتـاح عـلى الإبتـكار والتميـز الشـخصي، ومـن جهـة ثانيـة هنـاك التّماهـي مـع المحيط كمدخـل للتكيف مـع العالم

---

1 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, p.121

2 - Winnicott D.W.: Jeu et Réalité, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1975, p.110

المحيـط"[1]. يـرى فرويـد بـأن مراحـل الــ libido تضـع الطفـل في مواجهـة تهديـد الفقـدان والخصـاء، يـؤدي الحـل الأوديبـي لهـذا الـصراع الداخـلي الى تكويـن الأنـا العليـا surmoi حيـث يكتسـب الطفـل مفاهيـم القانـون والممنوعـات الاجتماعيـة عـبر التماهـي مـع الراشـد. أمـا Perls فـيرى بـأن التربيـة الناتجـة عن ذلـك تنتمي الى الـتروض والامتثاليـة conformisme، فهـو كمتمرد رافض للمبـادىء والقواعد يطالب بتحريـر وتحقيـق الخلـق الـذاتي.

يتجـلى هذا الموضوع بشـكل أوضح تسـهل مراقبته إذا مـا راقبنا المجتمعات المحافظـة المسـماة بالتقليديـة، مقابل المجتمعـات التي تفرز في فترات ثـورات كتعبير عـن رفـض جماعـي للثوابـت التـي لم تعـد تـأتي بفائـدة عـلى صعيد عيشـها المشـترك فتبتكـر فعـل ابتـكار متحـرر يتحـول بـدوره في فـترة لاحقـة الى طريقـة ثابتـة قـد تسـتدعي ثـورة جديـدة. أمـا الشـكل الآخـر لهـذا الرفـض للتقاليد فهو يتـم من خلال تكـدس هـذا الرفـض في شـخص واحـد أو فعـل واحـد يحمّلـه صاحبه دعـوة للآخرين ويتجـلى في شـخص الفنان أو الفيلسـوف.

يقسم المعالج الغشتلتي Jean – Marie Robine الابتكار الى ثلاثة أنواع هي :

- الإبتـكار البـدائي الـذي يرتكـز عـلى الهـو ça (الإنفعال غـير الواعـي)، النزعـاتpulsion، الشعور،الجسـد، الحـماس (كالكتابـة الآليـة، الرسـم في الأصابـع والإرتجال).

- الإبتـكار الثانـوي الـذي يرتكـز على العقلنـة، التقنيـة (رياضيات، هندسـة معمارية: حيـث يلعـب "الأنا" أي الشـخصية فيهـا دوراً مهماً).

- الإبتـكار المندمـج الـذي يقوم بعمليـة ذهاب وإياب، بحركة جدلية بـين الإثنين أي بين العفويـة والتفكـير، بـين التدفـق والعمل. عندهـا يتم التفاعـل بين الهو ça والشـخصية Moi[2].

---

1 - Masquelier-Savatier Chantal: م. س.، ص.40

1 - Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.223

أما النـوع الأول أي الانفعـال غير الواعـي فتقوم الفقرة المسرحيـة بالتحفيز عليـه مـن خـلال إطـلاق المكبوتـات بهـدف بلـوغ الحريـة في التعبـير والعفويـة، تـأتي بعدهـا فقـرة الاسـتخلاص الكلامـي التـي تشـجع العقلنة وتحليـل ما ظهـر في الإبتكار البـدائي بطريقـة هي الأقـرب الى الإبتكار الثانوي. أما تتالي الجلسـات فيحقق التناوب بـين تدريـب مسرحـي (عفويـة وإرتجـال) يليـه اسـتخلاص كلامـي (تحليـل وعقلنـة)، وهـذه العمليـة في الذهـاب والإيـاب بين العفويـة والتفكير تهـدف الى ترويض النفس عـلى نـوع مـن الإبتـكار يسـميه Robine بالمندمـج أما نحـن فنسـميه بالعبرمناهجي Transdisciplinaire، أي القائـم عـلى نقطـة التوازن بين نوعـين نقيضين من الإبتكار وإنمـا متكامـلان وضروريان.

المشاعر والتعبير:

«المشاعر هي المصدر الرئيسي لأي وعي[1]»

إن المسرح العلاجي القائم على فصل الأدوار بين المعد المسرحي والمعالج كما نقترحه، يرتكز بشكل أساسي على موضوع المشاعر. تقوم الفقرة المسرحية، وبعد التحمية الجسدية والفكرية، بإضرام نار المشاعر من خلال المواقف المرتجلة، الأمر الذي يهدف إلى جعل المشارك يقذف بكل ما يعترم داخل صدره ويضغط عليه من مشاعر مكبوتة، فمساحة الصراع التي يؤمنها المسرح تسهل عليه المهمة.

بعد أن تتأجج المشاعر وتلهب النفس والجسد في الفقرة المسرحية، تأتي بعدها فقرة العلاج حيث يؤدي التفاعل الكلامي بين المشاركين والمعالج حول ما عاشوه في الفقرة السابقة إلى فهم الآليات المسؤولة عن ردات أفعالهم، آليات هذه المشاعر التي بدورها تؤدي إلى ردات الفعل. إن فهم هذه الآليات يهدف بشكل أساسي إلى حسن التعامل المستقبلي مع هذه المشاعر، "فعند التأثر العاطفي نسلّم بطريقة لا إرادية حقائق "الجهة الأخرى"، لذلك ننصح باستخدام المشاعر لإعطاء الفرصة للتعبير، لكن حين تقذف المشاعر سمومها يجد استعادة وتقييم ما قيل بطريقة واعية كما لو كان الأمر يتعلق بشخص قريب وعزيز علينا"[2].

ليس فقدان السيطرة على المشاعر هو المشكلة الوحيدة التي يواجهها

1 - Jung Carl Gustave: l’âme et la vie, Buchet/Chastel, France, 1963, p.56

2- Jung Carl Gustave: Dialectique du Moi et de l'Inconscient, Gallimard, Paris 1964, P. 181.

الفـرد في تعاملـه مع المشـاعر فهناك في الطـرف النقيض ما يسـميه V. Frank بجمود المشـاعر معتـبراً أن قسـاوة الحيـاة والصدامـات العديـدة التـي نتعـرض لها قـد تؤدي الى مـا يسـمى بجمـود المشـاعر (apathie). وهـي مـا يصفهـا فرانـكل في الحديـث عـن تجربتـه داخـل مخيـمات التعذيـب النازيـة كآليـة ضروريـة للدفـاع عـن الذات: "الأشـخاص الحساسـون المعتـادون على حيـاة غنية فكريـاً قد يعانون أكثر إنما الضرر الـذي يلحـق ذاتهـم الداخليـة يكون أقل إذ أنهـم يحولون محيطهـم الرهيب الى غنى داخـلي و حريـة روحية"[1].

لـكي لا تكون المشـاعر مصـدر قلق لصاحبها فتسـيطر عليـه و تدفعه للقيام بأمـور لم يكـن ليقـوم بهـا لـو لم يكـن تحـت سـيطرة الغضـب أو الخـوف أو الخجـل وهـو مـا يسـميه M.Rosenberg "العبوديـة العاطفيـة"[2]، ولـكي لا نصـاب بتجمـد المشـاعر كآليـة دفـاع عـن الـذات تجـاه الظلـم والقهـر الخارجـي، لا بـد وأن نتعلـم التعايـش مـع مشـاعرنا، وتقبلهـا عـلى مختلـف أشـكالها والاصغـاء إلى ما تعـبر به عن ذاتهـا دون قمعهـا، أمـا ذلـك فيبـدأ بمعرفتها قبـل أي شيء آخر فما هي المشـاعر إذاً ؟

يعرّف كتاب "قوة المشاعر" الشعور بما يلي[3] :

-الشـعور هـو حركـة، أي تغيير يحصل بالنسـبة الى حالة أساسـية غـير متحركة. لم نكن منفعلين ثم فجـأة تأثرنا.

-يـؤدي الشـعور إلى الظواهـر الجسـدية "في الجسـد كلـه"، خاصـة القلـب الـذي تتسـارع دقاتـه أو تبطـيء.

-يثـير الشـعور العقـل أيضـاً فيجعلنا نفكر بطريقـة مختلفة وهو ما يسـميه الباحثون

1- Frankl Victor : Man's search for meaning, Pocket Books, U.S.A., 1985, p.57

2 - Rosenberg Marshall B. : les mots sont des fenêtres, Introduction à la Communication NonViolente, la Découverte; Paris 2005, p.81

3 - Lelord F. et André C.: La Force des emotions, Odile Jacob, Paris 2003, p.14-15

بالمكوّن الإدراكي cognitif للشعور، والذي يشوش العقل أو على العكس يسانده.

-الشعور هو ردة فعل على حدث معين.

-يمكن الافتراض أننا أمام المرأة التي نحب يدفعنا الشعور الى الاقتراب، وهو أمام العدو يدفعنا الى المحاربة أو الفرار. الشعور يحضّرنا وغالباً ما يدفعنا الى الفعل.

لكي نصنف شعوراً ما بأنه شعور أساسي، عليه أن يخضع للمعايير التالية:

-أن يبدأ بشكل مفاجىء : فالشعور هو ردة فعل على حدث أو فكرة.

-أن يدوم لوقت قصير : فحالة من الحزن المزمن لا تعتبر شعوراً بل بالأحرى مزاجاً أو إحساساً.

-أن يتميز عن باقي المشاعر، فقد يمتزج الغضب مع الخوف مثلاً إلا أنهما يظلان شعورين منفصلين، بينما الخوف أو الرهاب ينتميان إلى نفس الدائرة.

-أن يظهر عند الطفل بشكل يمكن تمييزه عن باقي المشاعر.

-أن يحرك الجسد على هواه : كل شعور أساسي يجب أن يتجلى عبر ردات فعل جسدية مميزة، كدقات القلب السريعة عند الخوف والغضب، لكن في الغضب ترتفع حرارة الأصابع، بينما في الخوف تنخفض.

-أن يكون له تعبير على الوجه يكون إلى حد ما نفسه عند كل البشر.

-أن تفتعله مواقف عمومية : فاتجاه شيء ضخم نحونا يطلق شعور الخوف عند جميع البشر وفقدان عزيز يطلق شعوراً بالحزن عند الكل.

-أن نتمكن من مراقبته عند أسلافنا الحيوانات البدائية.

ويقسم الكتاب المشاعر الأساسية الى ثمانية هي : الغضب، الشهوة، الفرح والسعادة، الحزن، الخجل، الحسد، الخوف وأخيراً الحب. بينما يقسم M.Rosenberg المشاعر الى مجموعتين، الأولى تولد عندما تشبع حاجاتنا وهي المشاعر التي تقع في إطار الإيجابية بدرجاتها المتفاوتة وامتزاج شعورين أو أكثر بتفاوت.

والثانيـة تولـد عندمـا لا تشـبع حاجاتنـا فتقع ضمـن دائرة المشـاعر السـلبية بتفاوت وبدرجـات أيضاً.

أمـا بالنسـبة إلى الغشـتلتيين فيعتقدون أن الشـعور هو عفـوي وغير إرادي. هـذا الأمـر قد تخالفـه نظرة المسرحيـين الذين، ومن خـلال تدريبات الممثّـل، يرغبون بتطويـع مشـاعر هـذا الأخـير لـكي يتمكـن مـن افتعالهـا بحسـب متطلبـات المشـهد المسرحـي. إلا أننـا نعتقـد أنـه حتـى حـين يفتعـل الممثّـل شـعوراً مـا، فهـو لا يفتعـل الشـعور بل الموقف أو الحالة التي تسـتجلب هذا الشـعور بشـكل عفوي ولا إرادي.

في جلسـات المـسرح العلاجـي كـما في الــ Gestalt، يكـون الشـعور أسـاس التدريبـات والركيـزة الأهـم في العـلاج كونـه يشـكل مصـدر الطاقـة. "في الغشـتلت نعتمـد عـلى المشـاعر كأسـاس لتطويـر القـوة أو الطاقـة، وظهـور الشـعور يسـمح باستكشـافه فيشـعر المُتَعَامَـل معه بكثافتـه و يختبر حدوده... قبـل أن نحاول معرفة مـاذا يعنـي شـعور مـا واعتبـاره رمـزاً لأمـر آخـر، سـوف نحـاول تضخيمـه لـكي يتـم التواصـل بواسـطته، عندمـا سـيرى الشـخص أن هذا الشـعور نفسـه هو ما يسـمح له بإحـلال التواصـل... الشـعور هـو مـا يوصلـه مـع الآخر"[1].

أما "الدخول في الشعور" أو أن نشعر، فيتم بحسب Vanoye بطريقتين:

الأولى "طبيعية" : حين يحدث شيء ما داخل المجموعة يؤدي الى ظهور شعور ما.

والثانيـة "اصطناعيـة" : حيـث يُثـار الشـعور مـن خـلال مواقـف نخلقهـا داخـل المجموعـة عـبر اللعـب، الإختبـار، التفعيـل الـذي يحـرك الجسـد... حين يلمـس الفرد الشـعور المتضمـن داخـل الرسـالة، يدخـل في الطاقـة بالكامـل دون أن يخـرج مـن إطـار اللعـب... ولا يكـون بالتـالي الشـعور بحـد ذاتـه هـو الغايـة، بـل يكـون وسـيلة

1-Vanoye Francis: La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005, p.118-119

استكشاف، اختبار مواقف بهدف التواصل مع الآخر.

يصف Max Pagès الشعور كنظام مكون من ثلاثة عناصر[1] :

- مـن جهة هناك التفريغ العاطفي بمختلف مسـتوياته، إنه التجلي الجسـدي للشـعور والـذي يمكـن مراقبتـه، أبـكي، أصرخ، أرتجف، أشـعر بالـبرد، يخفق قلبـي بسرعة، أشـعر بالحر لأعود فأشـعر بالـبرد الخ...
- العنـصر الثـاني هـو الحالـة العاطفيـة غـير المتصلـة بالـضرورة بـأي تفريـغ عاطفـي، قـد أكـون حزينـاً دون أن أبـكي فلا يمكـن لذلك أن يُرى، قد أشـعر بالخـوف دون التعبـير عنه، دون الصراخ، الهـرب، دون الحراك أو الإرتجاف. بالمقابـل، يمكـن أن أظهـر تجليـات واضحـة للعيـان عـن شـعور مـا دون أن أعـي الحالـة العاطفيـة المرافقـة لـه، فمثـلاً يمكـن لشـخص آخـر أن يـرى بأننـي حزيـن إذ يكـون جسـدي منطويـاً عـلى ذاتـه، وملامـح وجهـي تعـبّر عـن الحـزن... دون أن أكـون أنـا عـلى تواصـل مـع هـذا الحـزن فـلا أعلـم به.
- العنـصر الثالـث هـو التعبـير المرتبط بهـذه الحالـة العاطفية وبهـذا التفريغ العاطفـي، الى مـاذا يـردّني ذلـك؟ ما الـذي جعلنـي حزينـاً؟ هل أنـا في حداد عـلى شـخص مـا أو شيء مـا؟ هـل أن كلمـة مـا، صـورة مـا أو حـدث ما هو مـا أثـار المسـار العاطفي مبـاشرة أو عـبر الربط؟

أمـا الـدورة العاطفيـة الكاملـة فهـي تقـود الى تلمـس هـذه الأقطـاب الثلاثـة للشـعور، أي أن أعـي الحالـة العاطفيـة، أن أعـبر عنهـا وأعيشـها عـبر وداخـل التفريغ العاطفـي، وهـذا مـا يقودنـا الى الناحيـة الأكـثر اهميـة وارتباطـاً بمسرحنـا العلاجـي وهـي التعبـير. فـما تحملـه "كلمـة شـعور émotion الفرنسـية لغويـاً "é-motion" وهـي تعنـي "الحركة باتجاه الخـارج (ex-movere) وبالتالي فإن التعبير عن المشـاعر باتجـاه الخـارج "expression" يهدف الى تفادي انطباعهـا العميق "im-pression"،

1- Vanoye Francis: م. س.، ص. 189 - 190

فيقـوم "الحـداد" مثـلاً le deuil تحديـداً عـلى تشـجيع التعبـير عـن الحـزن من أجل تجنـب انطباعـه بشـكل مزمن"[1].

إن مهمـة المـسرح العلاجـي هـي خلق مسـاحة مـن الـدفء البشري قـادرة على اسـتيعاب مـا يعـبر الفـرد عنـه مـن مشـاعر عـلى اختلافهـا دون أحـكام مسـبقة أو لاحقـة. يحفـز هـذا المـسرح عـلى التعبـير ويهيـئ الأجـواء إلى قبـول كل مـا قـد يعبّر عنـه المشـارك دون قمـع، فالقمـع عـلى اي شـكل أكان مـن قبـل المجموعـة للفـرد أو القمـع الـذاتي لمكنونـات اللاوعـي يـؤدي الى اسـتفزاز هذا الأخـير. "قنـاع اللاوعي غير قـاس، لكنـه يعكـس الوجـه الـذي ننظـر بـه إليـه، العدوانيـة تجاهـه تعطيـه مظهـراً مخفيـاً، والرحابـة تلـيِّن ملامحـه، إن اللاوعـي هـو عنـصر نفـسي لا يقبـل الترويـض إلا ظاهريـاً، وحـين يتـم ذلـك يكـون عـلى حسـاب تدمـير الوعي"[2].

هنـا تجـدر الإشـارة الى أن القمـع الـذاتي والصعوبـة في التعبير عن المشـاعر تطال بشـكل إجـمالي المشـاعر التـي "يعتبرهـا" محيـط الفـرد دليـل "ضعـف" كالحـزن أو الخـوف مثـلاً، أمـا التعبـير عـن الغضـب مثـلا فهـو في بعـض المجتمعـات دليـل "قوة ورجولـة" بالنسـبة للرجـل، بينـما يدل على "نقـص في الأنوثة" بالنسـبة للمـرأة... من هنـا فـإن عمليـة التعبـير متعلقـة بالفـرد طبعـاً لكن مـع الإنتبـاه الى المعتقـدات التي كان قـد تلقاهـا مـن محيطـه والتـي تجعـل التعبـير عن المشـاعر أمـراً صعبـاً أو حتى مسـتحيلاً بالنسـبة للبعـض، هنـا أيضـاً نلجـأ الى الإمكانيـة الهائلة التـي يؤمنها المسرح في هـذه الحـالات ألا وهـي ال "كـما لـو" : "واقـع ان الـدور الـذي ألعبـه في المـسرح ليـس أنـا، يعطينـي الحريـة (المسـافة) للتعبير عن مشـاعري، مواقفي ورغباتي بشـكل

1 - Ginger Serg : La Gestalt, l'art du Contact, Marabout, paris 2005, p.113

2- Jung Carl Gustave: l'âme et la vie, Buchet/Chastel, France, 1963, p.48-49

غـير مكشـوف، إن المسـافة التـي يَضعهـا الدور تشـكل نوعاً من المسـاومة بـين الأمان والخطـر، فنتمكـن مـن المخاطـرة والاسـتمرار بالاحتماء داخـل واقع أن ذلـك ليس إلا لعباً"[1].

إن الفرصـة التـي يتيحهـا الـدور أو الموقـف المسرحـي للتحفيـز عـلى التعبير هي أفضـل سـبيل لمسـاعدة المشـارك عـلى التعبـير، وهنـا تكمـن أهميـة المـدرب الذي قد يلجـأ الى هـذا السـبيل أو يدفـع بالمشـارك الى مواقف أكـثر تعرّضاً وجرأة وإنما بشـكل تدريجـي، أي بخطـى صغـيرة إنمـا واثقة لكي لا تـاتي النتائج عكس المرجـو. الأمر برمته يتعلـق بإصغـاء وملاحظـة المـدرب المرهفـة الى وقـع مـا يطلبـه مـن المشـارك ومـدى اسـتعداد هـذا الأخـير في الوقـت الحـالي الى جرعـة أكـبر أو أصغر مـن المواجهة.

لكـن لا بـد وأن نتسـاءل لمـاذا نعـبر عـن مشـاعرنا؟ ومـا أهميـة تحفيز المشـارك عـلى التعبـير؟ للجـواب عـلى هـذا السـؤال، سـوف نلجـأ إلى وصـف كتـاب "مدخـل إلى لعـب الأدوار"[2] للبسـيكودراما بالتـالي: "نعلـم أن مـا الحيـاة سـوى مسرحيـة وكل مـا نعيشـه هـو تمثيـل، لكـن في هـذه الأثنـاء نمثـل، نضحـك ونبـكي والأهم أننـا نختبر العيـش مـع الآخريـن مطوِّريـن الفضيلـة الإنسـانية الأهـم أي التعاطـف"[3].

إن أي تعبـير عـن المشـاعر لا بـد وأن يتوجـه الى آخـر، وفي حالة التواصل السـليم نكـون نتوقـع مـن هـذا الآخـر تعاطفـاً وتفهـماً أي أن يبادلنـا هـذه المشـاعر، وهـذا

---

1 - Andersen-Warren Madeline & Grainger Roger: Practical Approaches to Dramatherapy : the Shield of persus, Jessica Kingsley, London 2000, p.87

2 - Schutzenberger Anne: Introduction au Jeu de Rôle, Privat, France 1975

3 - Pitruzella Salvo: Introduction to Dramatherapy: Person and Threshold, Brunner-Routledge, 2004, p.41

الأمـر يبـدأ منـذ الطفولـة المبكـرة حـين تتجـاوب الأم مـع مشـاعر طفلهـا فتسـتجيب لإبتسـامته بإبتسـامة، أو لصراخـه بـأن تطعمـه،... أمـا إذا لم تتوفـر هـذه الـشروط في الطفولـة أو إذا حملـت الحيـاة فيما بعد الصدمات القاسـية، نجد الإنسـان يتخلى عن التعبـير كونـه بـات يعتقـد "بعـدم الجـدوى منـه"، وبالمقابـل فهـو يفقد القـدرة على التعاطـف أيضـاً كونـه لم يلقّـه، فيتصلـب وتصبـح علاقاتـه ونوعيـة تواصله مـع الآخر ميكانيكيـة خاليـة من المشـاعر والدفء الإنسـاني.

مثال تطبيقي:

المثـال مسـتمد مـن إحـدى الجلسـات التدريبيـة التـي امتـدت لفـترة ثلاثة أشـهر صيـف 2008، مـع مجموعة شـبابية ضمـن إطار عمـل جمعية مؤسسـة أهلية تهـدف الى تأسـيس مجموعـة تؤمـن بمبـادىء الحـوار وقبول الآخـر كنـواة لنقل هذه المبـادىء الى المجتمـع الأكبر. كنـا قـد بدأنـا، وبعـد التحميـة طبعـاً، تدريبنـا الـذي كان يهـدف الى قبـول الـذات مـن خـلال مجموعـة تماريـن تبـدأ في تضخيـم جـزء لا نحبـه أو نتقبلـه في شـكلنا ومـن ثـم مواجهتـه والـصراع معـه كلاميـاً وجسـدياً عـبر الإسـتعانة بمشـارك ليمثـل هـذا الجـزء، وصـولاً الى اعتبار هـذا الجزء كصديـق بحاجة لمسـاعدة فنسـتمع الى مـا يـود قولـه لنا، وصـولاً الى المصالحـة معه وبالتـالي المصالحة مـع الـذات. إن هـذا التمريـن هـو من التماريـن التي نبتكرهـا بناء على ما تسـتدعيه الحاجـة عنـد المشـاركين.لكن بـروز عنـصر جديـد عـلى الجلسـة جعلنـا نغـير الخطـة بكاملهـا وهنـا أهميـة الإرتجـال وضرورة تمتـع المـدرب بالليونـة الكافيـة كي تجعلـه يتأقلـم ويتفاعـل بشـكل بنـاء مع أي جديـد. لقد تفاجأنـا في منتصف الجلسـة بدخول شـاب مـن المشـاركين يدخـل معتـذراً عـن تأخـره، كان شـاحب اللـون، شـارد النظرات، عينـاه متورمتـان مـن البـكاء، سـألته مـا الأمـر، فحـاول الـرد إلا أنـه وبعد جهـد كبير لم يسـتطع الـكلام فجلـس دون أن يجيـب، عندهـا تقدم أحد المشـاركين منـي وهمس في

أذني كمـن يخجـل بمـا سـيبوح بـه، (وفي ذلـك إشـارة الى صعوبـة مقاربـة المشـاعر أو الحديـث عنهـا خاصـة مـن قبـل الرجـل الشرقـي) أن جـد الشـاب قـد مات.

قبـل أي عـرض للحالـة لا بـد مـن الوقـوف عنـد خلفيـة هـذا الشـاب، هـو الأصغـر في عائلـة مكونـة مـن ثلاثـة شـبان، والـده مصـاب بشـلل نصفـي وعاطل عن العمـل، يسـكنون في منـزل الجـد والجـدة التـي يبـدو أنهـا مـن الشـخصيات القويـة التـي تؤثـر كثـيراً عـلى شـخصية الشـاب وهـو مـا يظهـر مـن حديثـه عنهـا. في نفـس المبنـى تسـكن العمتـان اللّتـان تنفقـان عـلى العائلـة بأكملهـا وهـما أيضـاً تتمتعـان بشـخصيات قويـة تسـتمد سـلطتها مـن الإمسـاك بالمعيشـة بالدرجـة الأولى فتقرران كل شـاردة وواردة. أمـا الأم فبـين الجـدة والعمتـين تقرر اللجـوء الى الصمت في أغلب الأحيـان والخضـوع المطلـق لرغباتهـن حتـى فيـما يختـص بتربيـة أولادهـا. إن غيـاب صـورة الرجـل يبـدو واضحـاً عـلى الشـبان الثلاثـة، لكـن بمـا أن الأصغر هـو موضوعنا لـذا فسـوف نتوقـف عنـده دون غـيره، ينام الشـاب في نفـس الغرفة مع الجـدة الأمر الـذي يـبرر السـبب في أنـه يتقمـص دورهـا في أي مشـهد مسرحـي نقترحـه، يظهـر الشـاب كل إشـارات المثليـة بوضـوح أكان في صوتـه، جسـده، مشـيته، طريقـة التعبير عـن نفسـه،... أمـا بعـد التوقـف عنـد وضع هـذا الشـاب فسـنعود للجلسـة التي كنا قـد غيرنـا موضوعهـا بسـبب دخـول هـذا الشـاب شـاحباً اليها.

علمـت أن الشـاب كان قـد شـيَّع جـده ثـم أتى مبـاشرة الى التدريـب، وفي ذلك إشـارة الى رغبته غير الواعية بمشـاركة مصابه وشـعوره مع المشـاركين وإلا لكان عـاد الى منزلـه مـن دون حضـور التدريـب. لكـن هـذه الرغبـة غـير الواعيـة كانـت تقابلهـا رغبـة واعيـة مضـادة بالإنطـواء. حينهـا سـألته إن كان يـود الحديـث عـن الموضـوع فلـم يسـتطع الـكلام بـل هـز رأسـه نفيـاً، ثـم سـألته إن كان يود المشـاركة بالتماريـن أجـاب "لا، أريـد أن ابقـى وحدي"، فـما كان مني إلا احترام رغبة الشـاب والعـودة الى التدريـب. إلا أننـي لم أسـتطع التخلـص مـن شـعور بالجبن لم أعـرف

مصـدره في البدايـة، لأكتشـف بعد لحظـة بأنه نابع عما يُخفيه "احترام رغبة الشـاب" مـن هـروب مـن المواجهة، فموضـوع العـذاب والمـوت ككل المواضيع المجـردة، يبدو عبثيـاً بعيـداً عـن مسـتوى إدراك الإنسـان فيحـاول تجنبـه. لكـن هنا نذكـر مقولة V. Frankl "إن كان هنـاك معنـى للحيـاة بمجملها فـلا بـدَّ وأن يكـون للعـذاب معنـى كونـه جـزءاً مهـماً منهـا كما القدر والمـوت. فلا يمكن للحيـاة أن تكتمـل دون العذاب والموت"[1].

لا يجـب أن نتوقـع أن يُنـزل معنى أمـور الحياة علينا كما الكتب السـماوية أو عـلى الأقـل هـذا مـا نعتقـده نحـن، بـل أن مـن سـيقوم ببنـاء واسـتخلاص هـذا المعنـى هـو نحـن، وهـذا البنـاء لـن يتم بالهـرب منه وتجنـب ذكره كما فعلـت بداية أنـا ومـن ثـم باقـي المشـتركين، الذيـن راحـوا يتحدثـون كما لو أن شـيئاً لم يكـن ملقين بـين الحـين والآخـر عـلى الشـاب نظـرات متفقدة إنمـا خاطفـة. عندها قـررت أن أتبع حـدسي الإنسـاني، وإن كان هـذا الشـاب غـير قـادر عـلى العبـور الى الضفـة المقابلـة حيـث رفاقـه، فلنجعـل الرفـاق هـم مـن يعـبرون نحـوه، فالمهم هـو اللقـاء لا المكان.

توقفنـا عـن التمارين السـابقة وطلبت من كل شـخص التفكير بأعز شـخص عـلى قلبـه وتخيّـل موتـه، ومـن ثـم تمثيـل مـا قـد يقـوم بـه مـن ردة فعـل. فتتالـت المواقـف مـن بـكاء صامـت الى صراخ، الى عـدم التصديـق، الانهيـار، أو التصلب وعدم القـدرة عـلى أي تعبـير، ومنهـم مـن اعـترف أنـه لا يظهـر أي شـعور أمـام النـاس بـل ينفـرد ليبـكي في غرفتـه، ... منهـم مـن تذكـر أمواتـه ومنهـم مـن عـبّر عـن خوفـه من موتـه الخـاص، ... حصـل كل ذلـك عـلى مـرأى مـن الشـاب، الى أن قـرر هـو أيضـاً في النهايـة التعبـير عـن حزنـه واشـتياقه لجـده... إلى أن انتهـت الجلسـة بالاتفـاق عـلى تحديـد شيء أو مـكان يذكرنـا بالفقيـد نلجـأ إليـه حـين نشـتاق إليه، فـكان كل واحد

---

1 - Frankl Victor: Man's search for meaning, Pocket Books, U.S.A., 1985, p.88

يصف المكان أو الشيء ثم يجلس ليتحدث مع العزيز الذي فقده ويعبر عما يود أن يقوله له من أمور لم يستطع أن يقولها له قبل موته أو حتى أن يخبره أخباره او يستشيره في موضوع ما...

هذه الجلسة كانت واحدة من أكثر الجلسات تأثيراً وأغزرها بالدموع، إلا انني أعتبرها مفصلية من ناحية توطيد العلاقات بين المشاركين وإثارة إحساسهم بالآخر، فكل واحد من المشاركين كان على حقيقته فيها دون أي قناع قوة أو صلابة، فكان التعبير عن المشاعر فيها صادقاً (إلى حد كبير) يشجعه تعاطف الآخر الصادق، وقد أثمرت في الجلسات اللاحقة عن علاقات أكثر حميمية وتلاحماً.

إقتراح فصل الأدوار والمشاعر:

ماذا نعني بعملية تفريغ المشاعر هذه؟ هل تؤدي إلى التطهير من الضغوطات بشكل نهائي أم أن المشاعر تقتات وتتكاثر من ذاتها، الأمر الذي يؤدي إلى تزايدها بدلاً من الارتياح من ثقلها؟ إذ "حين نطلب من الأفراد التعبير عن غضبهم بشكل عنيف فإنهم يصبحون بعدها أكثر انفعالاً، وتصبح ردات فعلهم أكثر غضباً في حالة الحرمان، وبدلاً من تهدئتهم يبدو أن التعبير عن الغضب يجعلهم أكثر استعداداً للإنخراط به غالباً"[1]. كذلك التعبيرعن الحزن والبكاء فيبدو أنه يزيد من حالة الإكتئاب .

إن عملية تفريغ المشاعر هي مدعاة جدل حتى بين علماء النفس، فبحسب نظرية التطهير إن مشاهدة تصرفات عنيفة تسمح بتفريغ العنف الشخصي، لكن الدراسات الحديثة اثبتت أن ما يحصل هو العكس، ففي عام 1998 أصدرت l'Association Américaine de psychiatrie نشرتها بعنوان

1 - Lelord F. et André C: La Force des emotions, Odile Jacob, Paris 2003, p.349

(the debate is over) حـول تأثـير وسـائل الإعـلام عـلى تزايـد العنـف عنـد الأطفـال والمراهقـين. بالمقابـل هنـاك آراء بـأن "ليـس ما يجعلنـا عنيفين هو التلفاز او السـينما بـل المجتمـع المـلـيء بالعنـف ووسـائل الإعـلام مـا هـي إلا انعكاس لـه". لـيرد البعض بـأن مشـاهدة العنـف بانتظـام إضافـة طبعـاً الى المحيـط الاجتماعـي، الشـخصية أو مبـادىء "الزمـرة" يشـكل عامـلاً خطـيراً كونهـا تعمل على أكـثر من آليـة : التعلم عبر التقليـد، التعّـود وتعطيـل التأثـر العاطفـي بالعنـف وإفسـاد المبـادىء بحيـث يبـدو العنـف كحـل مريح[1].

انطلاقـاً مـما ذكرنـا نجد ضرورة فصـل الأدوار بين المـدرب المسرحي والمعالج بحيـث تخلـق الفقـرة الأولى مسـاحة مـن الحريـة، يقـذف فيهـا المشـارك بـكل مـا يخالجـه مـن مشـاعر دون قيـود أو روادع، لكننـا نعتقـد بشـدة أن تـرك الأمـور عنـد هـذا الحـد كـما يحصـل الآن في اسـتخدام المـسرح لأهـداف علاجيـة، ليـس فقط بغير المجـدي وإنمـا هـو عـلى قـدر كبـير مـن الخطـورة فهـو يـترك المشـارك في حالـة مـن الإرتبـاك والهيجـان العاطفـي الـذي لا يمكـن التكهـن بنتائجـه. أمـا الفقـرة الثانية أي العلاجيـة فهـي التـي يجـب أن تتكفـل بترتيـب مـا قُـذِفَ بشـكل عشـوائي في عمليـة اسـتعادة كلاميـة واسـتخلاص لما جـرى، وذلك من خلال أسـئلة المعالـج التي يجب أن تقـود الى معرفـة الأسـباب والدوافـع التـي تحرك هذه المشـاعر. عندها فقـط أي بعد فهـم هـذه الدوافـع يمتلك المشـارك هذه المشـاعر بمعنى انـه يتبناها بـدلاً من رفضها، ويتمكـن مـن التآلـف معها بـدلاً مـن الخضـوع لأهوائها.

أمـا في العـودة الى المثـال التطبيقـي حـول الشـاب الـذي فقد جـده، فتجدر الإشـارة الى أن الفقـرة المسرحيـة التـي وصفناهـا، كانـت قـد تلتهـا جلسـة كلاميـة دائريـة تضمنـت الحديـث عـن الخـوف المرافـق لهكـذا موضـوع، والـذي قـد يكـون ثقيـلاً عـلى شـبان مفعمـين بالحيويـة، ثـم انتقـل الحـوار الى التحـدث عـن الماورئيات

1 Lelord F. et André C. م.س.، ص. 350 - 351

وطـرح الأفـكار الفلسـفية والنظرة الخاصـة الفرديـة أو المتوارثة عبر البيئـة الدينية أو الاجتماعيـة، ويبقـى الهـدف الأسـاس مـن هكذا حـوارات هـو إعطاء معنى مـا، حتى لأكـثر المواضيـع غموضـاً كموضـوع المـوت، فـإن لم يكـن هنـاك مـن معنـى واحد كما في كل المواضيـع الحياتيـة، فليبتكـر كل واحـد مـا يناسـبه مـن معـانٍ ففـي ذلك قيمة التفرديّـة والتميز الإنسـانية.

المخيلة والرموز:

«الفن هو المساحة التي يتوقف فيها الرحالة

في الإنسانية لبرهة ويحلم[1]».

"المخيلة هي العنصر الأساسي لأي عملية خلق، هي حرية الروح الكاملة التي تصلنا مع واقع فوقي، وهي تتصل بالعالم عبر الأشكال"[2]. والإبداع يقوم على خلق أو اختيار مادة أو شكل معين ليعبر عن صورة مجردة كانت تعوم في مخيلتنا، فيكون بالتالي الخيال هو "المادة" الأولية للإبداع. يعتبر يونغ أن كل أمور الحياة موجودة بالفطرة داخل الكائن على شكل صور قبل أن تجد طريقها لتتجسد : "شكل وطبيعة العالم الذي يولد فيه الكائن ويكبر، هما فطريان ومجسدان مسبقاً بداخله على شكل صور افتراضية. الأهل، الزوجة، الأولاد، الولادة، الموت، هي احتمالات نفسية فطرية موجودة مسبقاً... طالما لا تحتوي هذه الصور على مكونات واقعية، تبقى أطراً فارغة وبالتالي لا مرئية ولا واعية. نقطة إلتقاء الإمكانية الداخلية مع الواقع الخارجي تشكل نقطة تأثير، كنوع من صدمة تجعل الإمكانية الداخلية تستيقظ على الحياة"[3]. لكن ما هو الخيال أو الصور التي يتحدث عنها يونغ وكيف يمكن تحديدها؟

---

1 - Duvignaud Jean: le Jeu du jeu, Balland, France, 1980, p.156

2 - Pitruzella Salvo: Introduction to Dramatherapy: Person and Threshold, Brunner-Routledge, 2004, p.68

3 - Jung Carl Gustave :Dialectique du Moi et de l'Inconscient, Gallimard, paris 1964, p.148-149

تعريف الخيال :

يعتبر يونغ أن "الخيال هو نشاط الروح الذي يظهر أينما يفسح الوعي المجال له، أو حين يتلاشى هذا الأخير كلياً كما يحصل في النوم"[1]. الخيال إذاً لا يستطيع التواجد مع الوعي في الوقت ذاته، كون الوعي هو الحارس المراقب للواقع، والواقع نقيض الخيال. لكن أي تحديد لطبيعة صورة ما يغير حكماً من طبيعتها، "لا تكون الصورة من نفس الطبيعة بين اللاوعي والوعي، فقط حين تصل الى الوعي تصبح شكلاً نفسياً أو وعياً متخيلاً، في الوقت الباقي تنسحب إلى اللاوعي وتستمر بفرادتها وبعدم القدرة على تحديدها"[2].

هنا تزيد الأمور تعقيداً إذ كيف يمكننا فهم الخيال وتحديده وتفسيره بشكل علمي، مع العلم أن هذا التحديد والتفسير سوف يغيّر من طبيعته ويحوّله الى عكسه أي الى واقع؟ "في تحديد المتخيل كمتخيل نفضح الوهم، فالمتخيل لا يصمد في وجه التساؤلات الأنطولوجية **ontologique**، ولا يتساهل في تفتيشه ومعاينته.... بينما يصمد الواقع مثبتاً هويته، ينمحي المتخيل ليترك المكان للواقع بسبب فراغه الجوهري. التساؤل حول ماهية الحلم عادة ما يؤدي الى استيقاظ الحالم، لا يسمح المتخيل بأن يُمسك فالهرب ميزته"[3].

إن آخر ما نرغب به هو تحويل طبيعة الخيال لصالح الواقع، فمسرحنا يقوم على نقطة إلتقاء المتناقضات، ويهدف الى خلق نوع من التوازن بينها، وبالتالي فإن أي إلغاء لطرف نقيض يؤدي الى اهتزاز هذا التوازن فيسقط. لكن الواقع يقوم على إلغاء المتخيل، وبالمقابل فإن أي خيال هو إلغاء للواقع الفعلي.

---

1 - Jung Carl Gustave: l'âme et la vie, Buchet/Chastel, France, 1963, p.33

2 - Sham's: l'Acteur entre Réel et Imaginaire, l'Harmattan, paris 2003, p.109

3 م.ن.، ص. 117

تـتراوح حالـة إلغـاء الواقـع هـذه عنـد الأفـراد مـن الدرجـات البسـيطة وصـولاً الى الانعـزال داخـل عـالم خيـالي في حـالات مـن الأمـراض النفسـية الحـادة، بالمقابـل فهنـاك ممـن يعيشـون في الواقـع رافضين أي متخيـل كونه مضيعـة للوقت وهنـا أيضـاً نكـون أمـام موقـف متطـرف كـون الخيال هـو وقـود الواقع. "المشـكلة لا تكمـن في التخـلي عـن عـالم المخيلـة لصالح الواقـع أو العكس وهو أمر مسـتحيل، إنمـا بإقامـة السّـبل التـي تمكّـن الفـرد مـن السـيطرة الكاملة عـلى الموقـف والعبور مـن الواحـدة الى الأخرى، إن العنصر الذي يسـتطيع تأمين السـيطرة عـلى هذا التّوجه السريـع هـو العفوية"[1].

تسـتطيع العفويـة أن تُسـقِط المعوقـات والموانـع التـي تمنـع الخيـال مـن التجسـد عـلى أرض الواقـع عـلى شـكل أفعـالٍ، وإن العفوية، ومن خـلال اللعب الذي يشـكل صلـة وصـل بين الخيـال والواقع، هي المنسـق الـذي يعمل على هـذه الحدود كنقطـة عبـور تجتازهـا الرمـوز التـي هـي لغـة الخيال لتتجسـد في عـالم الواقـع. لكن مـا أهميـة تجسـيد هـذه الرمـوز ألا يمكـن أن تظـل تسـبح في عالمهـا بشـكل منفصل عـن الواقع؟

تجسيد الرموز:

إن أهميـة تجسـيد العـالم الداخـلي للفـرد عـلى شـكل أفعـال تتجـلى عـلى صعيديـن:

- الأول كونـه يجعـل الفـرد يحسـن السـيطرة عـلى عالمـه الداخـلي ويتآلـف معـه فلا يظـل مجهـولاً لديـه، ولا يبقـى منقـاداً لتجاذباتـه، بـل يقوم بنـوع من التسـوية معه بحيـث يـترك لـه المجـال بالظهـور حـين يرغـب هو فـلا يفاجئه هـذا الأخـير أو يتحكم بـه عـلى حسـاب الواقع. "إن تجسـيد التفاصيل، الأشـياء، المخلوقات الحية، الأسـاطير،

1 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, 117

الصفـات، وحتـى الأوهـام يخـدم التقنيـة المتّبعـة، فتحويـل الكلـمات الى واقع معاش والمخيلـة الى فعـل، يعطـي للفاعـل سـيطرة عـلى العالم المحيـط المقفـل بالموانع"[1].

كذلـك فـإن تجسـيد المتخيـل، أكان صـورة مـا أو شـخصية مختلفـة عـن شـخصيتي أو موقـف مـا ... فهـو يـزوّد الفـرد بتجربـة الخلـق والقـدرة عـلى تغيـير الثوابـت، الأمـر الـذي يزيـده ثقـة بالنفـس مـن جهـة، ويعـزز تميـزه وفرادتـه كخالق يخلـق عـلى "صورتـه ومثالـه".

في اختبـار قصـة حصلـت فعليـاً أو عيـش قصة متخيلـة عبر التمثيل، سـوف نترك جانباً بعض التفاصيل ونضيف غيرها، سـنقصّر أو نطيل زمنها، سـنصبغ بالمشـاعر بعـض مظاهرهـا وبذلـك نكـون مسـيطرين عليهـا وذلـك يزيد مـن الإحسـاس بالقوة وبالتـالي مـن القيمـة الذاتيـة. لكـن الأهـم في ذلـك أن القـدرة عـلى تغيـير الثوابـت وخلـق المواقـف أو الشـخصيات سيشـكل الخطـوة الأولى نحو الهدف الأكـبر أي تغيير الصـورة الذاتيـة للفـرد. "يُعالَـج المريـض عـبر المـسرح لأنـه وخـلال مسرحيـة حياتـه وماضيـه الممـسرح، كان قـد خلـق صورة غير فعّالة عن نفسـه وعن العـالم. في المسرح العلاجـي يُعيـد خلق هـذه الصورة حيث ان اسـترجاعها، الإعتراف بها واسـتيعابها يتم بطريقـة تسـمح لذات أكـثر فعاليـة بالظهور"[2].

- الضرورة الثانية لتجسـيد المتخيل على شـكل فعل، تكمن في كون هذا الفعل يشـكل أداة تواصـل بـين الأفـراد، عـبر المسـيرة المزدوجـة مـن لعـب وكلام، ثـم لعـب وكلام... سـيجعل المشـاركون الصّـور التـي يحملونهـا بداخلهم موجـودة، صور يكتشـفون من خلالهـا كيفيـة تجسـيدها لذاتهـم أولاً ثـم لكي تكـون أداة تواصل مـع الآخرين.

---

1 - Bour Pierre: le Psychodrame et la vie, EPI-DDB, paris 1968, 283

2 - Collectif (Jennings Sue, Cattanach Ann, Mitchel Steve, Chesner Anna, Meldrums Brenda): the Handbook of Dramatherapy, Routledge, 1994, p.21

إن الشكل الذي يتخذه الرمز ليس هو الهدف، بل هو الوسيلة من أجل بناء علاقة مع الآخر إذ لا قيمة للرمز إلا عبر لعبة العلاقات وليس عبر المادة التي تجعله شكلاً. "المخيلة مرتبطة بالقدرة على إنتاج الرموز أي باللغة والتواصل، يرافقها على الدوام نوع من المشاعر التي تعطيها طابع التجربة المُعاشة. دون مسار تخيلي لا وجود لعالم الإبداع الفني، كذلك لا وجود لإمكانية التفاعل مع العالم بطرق خلاقة عبر إحداث تغيُّر متبادل"[1].

هذا التفاعل بين الأفراد يتم بشكل أساسي عن طريق المشاعر، خاصة وأن الصورة قادرة على تحريك مشاعر الآخر بطريقة تفتح قنوات التواصل معه، عكس الكلمة أي لغة العقل القائمة على الفوارق والاختلاف، إن مفهوم الذات نفسه لا يمكن فهمه إلا عبر هذه العلاقات والصّلات بين الأفراد. لا نفهم الذات دون وساطة الرموز والنصوص، لكننا لا نفهمها أيضاً دون وساطة التصرفات التي تُؤدَّى.

المخيلة في المسرح العلاجي:

إن خاصية التواصل الذي يحصل عن طريق الرموز، هو أنه يحصل في الحاضر "هنا والآن"، وبما أن المخيلة تعيش في بعدي الزمن الماضي والمستقبل ولا تحدها المساحة كونها تعيش خارجها، فهي تقتات تحديداً من الماضي، من الحنين والأمل باستعادة ما كان.

إن جلسات المسرح العلاجي، كونها محددة في المساحة والزمن، وكونها قائمة على الإرتجال الذي يحصل في الحاضر، تشكل أفضل وسيلة لخلق التوازن بين عالمي الفرد الداخلي والخارجي، وأفضل طريقة لبلوغ هذا التوازن هو إيجاد القدرة الكافية لتقديم الإمكانيات الكافية لإسقاط الوهم تدريجياً.

---

1 - Pitruzella Salvo: Introduction to Dramatherapy: Person and Threshold, Brunner-Routledge, 2004, p.66

لـذا يجـب أن تتمتـع الفقـرة المسرحيـة بالقـدرة عـلى تأمين الأجـواء الملائمة مـن أجـل تعزيـز هـذا الوهـم، في البدايـة بحيـث يتمكـن المشـارك من تجسـيد عالمه الداخـلي وعيـش أحلامـه التي لم يتمكن مـن تحقيقها، أو لم يتجرأ حتـى على المحاولة في أرض الواقـع. حـين يجسـد المشـارك صوَره الداخلية، سـوف تصطـدم في تفاعلها مع صـور الآخـر الداخليـة، أمـا نتيجـة هـذا التفاعـل فسـيخلق ردات فعـل مختلفـة مـن نفـور، تقـارب وتجـاذب، غضب، انعزال، إسـقاط، هـروب.... وهـي تشـكل نموذجاً عن ردات فعـل المشـارك في الحيـاة، والأهـم أنهـا مـا يجب أن يتركـز عليه اهتـمام المعالج الـذي يكـون حـاضراً للمراقبة في هـذه الفقرة.

في الفقـرة الثانيـة أي فقـرة العـلاج يتـم إسـقاط الوهـم بشـكل تدريجـي، وذلـك مـن خـلال أسـئلة المعالـج التـي تقـود الى وعـي وفهـم الآليـات التـي دفعـت بالمشـارك الى هكـذا ردات فعـل تحديـداً دون غيرهـا، عـبر مسـار يهـدف الى جعـل المشـارك يتقبّـل الحـدود الفاصلـة بـين خيالـه وواقعـه مـن جهـة، ومـن جهـة ثانيـة بـين واقعـه وواقـع الآخـر، وأخـيراً بـين عالمـه الداخلي المتجسّـد وعـالم الآخـر الداخلي المتجسّـد.

إن عمليّـة خلـق التـوازن بين الخيـال والواقع هذه هي مـن أصعب مهمات المـسرح العلاجـي، وتتطلـب الكثـير مـن الدقـة والإصغـاء، فـأي تضخيـم في خلـق الأوهـام عنـد المشـارك أكـثر مـن المطلوب يجعـل عملية إسـقاطها على قـدر كبير من الخطـورة، وبالمقابـل فـإن أي إسـقاط للوهم يكون سـابقاً لأوانه أو مفاجئـاً أو متأخراً قـد يـؤدي الى أضرار في اتـزان المشـارك النفسي.

مـن هنـا نعيد التشـديد عـلى ضخامة المسـؤولية التي تقع عـلى عاتق المعد المسرحـي مـن جهـة والمعالج مـن جهة ثانيـة، وأهمية الوعـي وعدم المخاطـرة باتزان نفسـيات المشـاركين. أمـا تتـالي الجلسـات بـين تأمـين الوهـم واسـقاطه، فهـو بمثابـة التمرينـات التـي تجعلـه أكـثر ليونـة في الانتقال السريع والسـلس بين هذيـن العالمين المتناقضين.

الإستخلاص الكلامي :

أحد أهم مكونات المسرح العلاجي هو الاستخلاص الكلامي، وهو الذي يلي فقرة التدريب المسرحي. والذي لا يقتصر على الأحاديث والتحليل والتعبير الشفهي بل هو يمتد ليطال الأحاديث التي تدور مع الأصحاب والرفاق والعائلة والتي تشكل امتداداً لما حدث في الجلسات. فما هو إذاً المقصود بالاستخلاص الكلامي في المسرح العلاجي ؟

إن المسرح العلاجي بحسب اقتراحنا الفاصل للأدوار، يشدد على ضرورة حصول استخلاص كلامي يتم بعد الاختبار العملي وليس قبله. والسبب لأن كثرة التحليل والتفكير تقتل القدرة على الفعل، والفعل من خلال الإرتجال هو مساحة للاكتشاف بشكله البدائي الطفولي الأول، وهو إضافة الى المتعة الكبيرة التي يحملها، يتضمن مخاوف كثيرة تدفع صاحبها الى أول مخرج يؤمن له ملاذاً آمناً، ومهمة التدريبات لا أن تسهل عملية الهروب من الفعل بل العكس هو المطلوب. والإرتجال هو وقت الاكتشافات، هو الوقت الذي تتمكن المخيلة الخلاقة من التخلي عن ثوابتها المعتادة.

إن الحركة والفعل إذاً يتخطيان الفكر، وغالباً ما نتفاجأ ويتفاجأ المشارك بظهور وتجسد أمور لم يكن هو نفسه يتوقعها بداخله، من هنا أهمية ألا نستبق الفعل بأي تحليل يمكنه قتل أي محاولة استكشاف قد تقود المشارك والجلسة الى مكامن وطرقات لم يكن أي منهما يتوقعها مسبقاً. لكن ما أهمية التحليل أو الاستخلاص ما دامت "التجربة المُعاشَة" تكون قد بلغت هذه المكامن من خلال فقرة التمثيل أو التدريب المسرحي ؟

للجواب على هذا السؤال يقول المحلل المسرحي Sham's حول المسرح: "لكي يغوص في أعماقه لا بد للمسرح من أن يبدأ طريقه بالفلسفة، والفلسفة تتطلب التوقف عن الحركة والدخول في التأمل"[1]. في هذه الجملة بالذات

1 - Sham's: l'Acteur entre Réel et Imaginaire, l'Harmattan, paris 2003, p. 31

يركـز عـلى أن الفلسـفة نفسـها تتطلـب "التوقف عـن الحركة" قبل أي تأمـل. إن "أي تأمـل يتطلـب حركة سـابقة له عـلى الأقل من منطلـق المتناقضات التـي مهمتها إبراز نقيضهـا. أمـا هـذا التأمـل فهدفه تأكيـد الوعي، الذي يرهـب الفراغ ويربطـه بأمر ما، شيء يـأتي من الجسـد أو مـن الروح"[1].

لكـن الوعـي الـذي نتحـدث عنـه في مرحلـة الاسـتخلاص الكلامـي يختلـف عـن الوعـي الـذي يبلغـه المشـارك في الفقرة المسرحيـة، حيث يكون الوعـي لا يزال في المرحلـة الأوليـة، المرحلـة الجسـدية التي لا تـزال تتأرجح بـين الوعـي واللاوعي كونها لم تجـد بعـد تأكيـداً كلامياً عـلى تجربتهـا المعاشـة. فمـن طبيعـة اللاوعـي أن يكـرر نفـس الدوافـع بـلا ملـل، ينتـج نفـس العـوارض وبـإصرار، ويـدور عـلى نفسـه الى أن يرسـل لـه الوعـي إشـارة تؤكـد فهم هـذا الأخـير وتسـجيله وخاصـة قبوله.

يتحـدث المعالـج النفـسي عـلى طريقـة الغشـتلت Serge.Gingerعـن توثيـق للوعـي الجسـدي مـن خـلال الوعـي الكلامـي، كـما لـو كنـا نطلـق إسـماً على مولـود جديـد مـن أجـل التعريـف عنه، فالمولـود ليس الإسـم وهو يختلف عنـه تماماً كاختـلاف الوعـي الجسـدي عـبر الفعـل والوعـي الكلامـي التابـع لـه. "تبقـى أهميـة التحليـل الكلامـي مـن حيـث "عَنونـة" التجربـة والقدرة على اسـترجاعها كـما نعنون ملفـاً قبـل وضعـه في ذاكـرة الحاسـوب .... المُعـاش الجسـدي و/أو العاطفـي يُسَـجّل لكـن يصعـب اسـتخدامه حسـب الطلـب، وأي عمـل عاطفـي لا يُسـتَتبَع بمشـاركة كلاميـة نـادراً مـا يـترك آثـاراً يمكـن اسـتخدامها وتسـتمر عبر الزمـن. بالمقابـل فالعمل الكلامـي غير المرافق بمشـاركة عاطفية وجسـدية لا يـؤدي إلا الى القليل من التغييرات العميقـة لمـدة قصـيرة ويتطلـب الكثير مـن التكـرار، وحده إلتقـاء الاثنـين – العاطفة والـكلام – يسـمح بتحـولات سريعـة، عميقـة وتـدوم في الوقـت نفسـه"[2].

---

1 - Duvignaud Jean: Le jeu du jeu, Balland, France, 1980, p. 52.

2 - Ginger Serge: La Gestalt, l'art du Contact, Marabout, paris 2005, p.150

لا يكفـي توثيـق الوعـي، ولا نكتفـي بـه في مسرحنـا بـل نـود اسـتثماره كي يشـكل قاعـدة لقـرارات حياتيـة أو سـلوكية جديـدة، هـذه القـرارات تشـكل مدخـلاً للجلسـة المقبلـة وتطبق عـلى الأرض في لعب الأدوار القادمة مـن أجل اختبار إمكانية تطبيقهـا ومـن ثـم تحليـل العوائق والمشـاكل التـي نتجت عـن إلتقاء هـذه القرارات التـي تنتمـي الى عـالم الخيـال بمعوقـات ومسـتلزمات عـالم مختلـف عنهـا هـو أرض الواقـع، في عمليـة جلسـات متتاليـة تغـوص كل منهـا الى مناطـق أعمـق وأبعد داخل هـذه النفـس البشريـة اللامتناهيـة. "التحليـل الـذاتي الـذي يـلي الإرتجـال المسرحـي في جلسـة عـلاج بالمـسرح يؤمـن للمشـارك القـدرة عـلى تصُّـور ابتـكار سـيناريوهات مختلفـة والمسـير نحـو تغيـير الـدور أو الديكـور" [1].

أخـيراً تختلـف عمليـة الاسـتخلاص الكلامـي عـن الفقـرة السـابقة لهـا أي الفقـرة المسرحيـة بـأن هـذه الأخـيرة قائمـة عـلى الإرتجـال والعفوية وهـي تحصل في الزمـان والمـكان المحدديـن للتدريبـات ومع مجموعة الأشـخاص المشـاركين فقط دون غيرهـم. أمـا الاسـتخلاص الكلامي أو عمليـة تثبيت الوعي، فهـي لا تقتصر على المكان والزمـان المحدديـن ولا المشـاركين بـل أنهـا، يمكـن لا بل مـن الضروري أن تمتـد ما بين الجلسـات أكان داخل الشـخص أي في عملية حوار ذاتي بينه وبين نفسـه أو تسـاؤلات ذاتيـة أو قـد يقـوم بمشـاركة تسـاؤلاته هـذه مع محيطـه كي تتجلى له بشـكل أوضح. خـلال الجلسـات أو بـين هذه الجلسـات على شـكل تبـادل الأحاديث.

إن هـذه الثرثـرات، وجلسـات القهـوة والأحاديـث الاجتماعيـة لا يسـتهان بهـا، لا بـل هـي جـزء لا يتجـزأ مـن أي مـسرح علاجـي، خاصـة إذا مـا كانـت أهدافه اجتماعيـة، وإننـا في بدايـة المشروع نقوم بتحديد عدد الأشـخاص المسـتهدفين بشـكل مبـاشر ونحـدد بشـكل تقريبي عدد الأشـخاص المسـتفيدين من هذه الجلسـات وإنما

1 - Minet J. Serg : Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique, 2006, p. 12

بشـكل غـير مبـاشر وهم محيـط المشـارك. إن التأثيرات على سـلوك ومعتقـدات الفرد لا بـد وأن تنتقـل الى محيطـه في أي مـن المواقف الحياتية، وإن كان شـخص قد تدرب عـلى فلسـفة السـلام واللاعنـف مثـلاً، وقـد شـارك في حـوار حـول الأحـزاب أو الصراع الطائفـي والمذهبـي أو أي مـن المواضيـع التـي تشـحن العنـف والعدائيـة في محيطه فهـو لا بـد وأن يكـون لـه موقـف قـد يؤثـر من قريـب أو مـن بعيد عـلى محيطه.

هـذه الدوائـر الصغـيرة مـن التغيـيرات في المجتمـع كفيلـة بـأن تـؤدي الى التغيـير الكبـير، وهـذه الأحاديـث والثرثـرات هـي عنـصر على قـدر كبير مـن الأهمية خاصـة في المواضيـع والمشـاكل الاجتماعيـة التـي تحتـاج حـلاً جذريـاً كونهـا تكونـت وتصلبـت عـلى مـر الأجيـال ومـع مـرور الزمـن حتـى باتـت مترسـخة بشـكل يصعب تغييرهـا بعصا سـاحر.

والسـؤال البديهـي الـذي يمكـن أن نطرحـه عـلى أنفسـنا هنـا : ألا يحمـل هـذا النـوع مـن المـسرح القـدرة الهائلـة عـلى التلاعـب **manipulation** ليـس فقـط بالمشـاركين وإنمـا بمحيطهـم وبالتـالي بالمجتمعـات؟ ألا يمكـن لسياسـة أو أيديولوجيـة مـا أن تـزرع أفـكاراً معينـة داخـل دوائـر صغيرة مـن المجتمـع، وهذه الدوائر سـتكبر فيـما بعـد لتطـال المجتمـع برمته؟

الجـواب الأولي والمبسـط عـلى هـذا السـؤال هـو نعـم بالتأكيد، فهـذا النوع مـن التدريـب وككل شيء في الحيـاة لـه وجهـان ويمكـن اسـتخدامه للـشر كـما للخير، للتلاعـب وبـث الأفكار كما للعـلاج. الموضوع يتعلـق بالوعي، بوعي المـدرب والمعالج كي لا يكونـا أداة، كذلـك وعـي المشـارك، وأخـيراً وعـي علـماء الاجتـماع الذيـن هـم المعنيـون الأساسـيون بهـذا السـؤال؛ وهنا تجدر الإشـارة إلى أن تمويل هكـذا تدريبات يكـون مـن مؤسسـات المجتمـع المـدني والتـي يفـترض أنهـا تعمـل لتحسـين العيـش المشـترك لا لتخريبه.

إن أهميـة الإسـتخلاص الكلامـي التـي تـلي الفقـرة المسرحيـة تسـتمدها من

النـوع الآخـر للوعـي الـذي يكـون المشـارك قـد تمكـن منـه، في عمليـة ترسـيخ للنـوع الأول الـذي يكـون قـد بلغـه من خلال التماريـن المسرحية وإنما بشـكل لم يتخذ هوية محـددة بعـد. وهـي إضافة الى ذلك تسـمح بتحضـير خطة واعية لسـلوك معين يمكن اختبـار فعاليتهـا عـلى أرض الواقع في الجلسـة المقبلة فيكون دورها بداية اسـتخلاصياً للفعـل المـاضي ومن ثـم تحضيرياً للفعـل القادم.

إن المكونـات التـي ذكرنـا مـن لعـب، تحفيـز على الفعـل، إرتجـال وعفوية، تحفيـز عـلى الإبتـكار، تعبـير عـن المشـاعر، مخيلـة ورمـوز... كلهـا مبـادئ تهـدف إلى تحريـر الجسـد كـما الـروح كونهـما مرتبطـين ارتباطاً وثيقـاً. فإن وجود هذه المسـاحة المحـددة مـن حيـث الزمـان والمـكان لـكي تسـمح لـه بـأن يكـون ويبحـث عـن ذاتـه الأصيلـة، هـي ضرورة حيويـة خاصـة لذوي الـروح الحرة والحساسـة. أما الاسـتخلاص الكلامـي فهـو أيضـاً ضرورة كي لا تغمرنـا هـذه الحريـة فنصبـح ورقـة في مهـب الريح تتجاذبنـا المشـاعر والخيـال وغيرهـا... وإن كانـت مهمـة المـدرب المسرحـي هـي فتح قنـوات الحريـة إلى أقصاهـا مـن أجـل تحريـر المشـارك من كل مـا يعيق تقدمـه، فإن مهمـة المعالـج بالمقابـل تقـوم عـلى إعـادة قوننة هـذه الحريـة كي تعتـدل وتراعي في تفتحهـا إلا تقتحـم حـدود ومسـاحة الآخـر.

القسـم السادس : طرفا المسرح العلاجي

«يبقـى الخيميـائي سـنوات عديـدة في مختـبره يراقـب النـار وهـي تطهـر المعـادن.

بينـما يراقـب النـار،

يحدث أنه في أعماقه يتخلى شيئاً فشيئاً عن سطحيات العالم،

ليجد في أحد الأيام أن تنقيته للمعادن

قد طهّرته هو نفسه في نهاية المطاف[1]».

إن الطرفـين البشريـين الأساسـيين اللذيـن يقـوم عليهـما المـسرح العلاجـي بحسـب طرحنـا الفاصـل لـلأدوار، هـما المـدرب المسرحـي والمعالـج كطـرف أول، والمشـارك الـذي تـارة يكون ممثـلاً وطوراً مشـاهداً كطرف ثـانٍ. أما تعدد التسـميات في هذيـن الطرفـين فإنمـا يـدل عـلى موقـع الالتبـاس وحدّتـه التـي تكمـن في مكوناته البشريـة.

إن المـدرب والمعالـج الناجـح هـما مـن يملـكان من الجـرأة ما يكفـي ليتغيرا خـلال عمليـة التغيـير التـي يقومـان بها مـع المشـاركين، إنها عمليـة تفاعل تـؤدي إلى إشـعال الرغبـة للمعرفـة والتطـور والعمـل على الذات عند المشـارك وليسـت بعملية تفريغيـة، وفي ذلـك يقـول سـقراط "التعليـم هـو إشـعال لهـب وليـس بمـلء وعـاء فـارغ". والمشـارك كـما المتعلـم ليـس بذلـك الوعـاء الخـالي الـذي ينتظر مـن يملأه.

---

1 - Coelho Paulo: l›Alchimiste, le livre de poche, Paris 1988, p.133

الفصل الأول:

دور المدرب المسرحي ودور المعالج:

«نتذكر بالتأكيد أولئك المعلمين الممتازين في حياتنا،

لكننا نشعر بامتنان لمن يخاطب الإنسان فينا[1]»

إن صعوبة تحديد أدوار كل من المدرب المسرحي والمعالج، كبيرة ليس فقط بسبب تداخل الأدوار والمهام بسبب تداخل مجالي علم النفس والمسرح، إنما يضاف الى هذين السببين ضرورة أن يلمّ كل من الطرفين بمجال الآخر بشكل عميق ومتمرس لكن دون أن يغيب عن باله تحديد الفقرة المخصصة له بدور واحد وألا يتخطى الخيوط الدقيقة التي تفصل دوره عن دور الآخر.

قبل تحديد الأدوار لا بد من الإشارة الى ضرورة التنوع في جنس المدرب المسرحي والمعالج، بحيث إن كان الأول امرأة أن يكون الثاني رجلاً والعكس صحيح. إن جلسات التدريب على المسرح العلاجي كخلية مكبرة عن العائلة من جهة ومصغرة عن المجتمع من جهة أخرى، تشكل المرحلة الانتقالية من هذه العائلة نحو الانخراط في المجتمع بشكل صحيح، بعد أن كان الانتقال الأول للمشارك قد عانى من صعوبات بحيث ترك آثاره التي استدعت هذا التدخل، يجب أن تؤمن الجلسات للمشارك بشكل رمزي طبعاً، الصورتين الأبويتين الأوليين في حياة الفرد أي صورة الأم والأب، إضافة الى الأخوة (باقي المشاركين) كي

1 - Jung Carl Gustave: Psychologie et éducation, Buchet/chastel, Paris, 1963, p.257

يستطيع إسقاط صوره الداخلية عليهم بسهولة. شخصية ومزاج المعالجين يطمئن المشاركين ويؤمن فرصة الرجوع بأي لحظة الى صورة أبوية، من الضروري أن يتفقا كفاية ويثق كل منهما بالآخر مما يسمح باختلافات في العلاج تترك للمشارك كامل المسؤولية في الاختيار. قد يتبنى الأول موقفاً محفزاً واستفزازياً (أبوي)، بينما يظهر الثاني التعاطف والعون (أمومي). "وتسمح المجموعة أيضاً بتحويلات جانبية transferts latéraux من النوع الأخوي الذي لا يستهان بدوره أيضاً.[1]"

من السهل أن نقوم بتحديد مسبق للمدرب المسرحي الذي يتطلب التحفيز والاستفزاز البناء أن يقوم به الرجل، أما المعالج، وهو يتطلب الاحتضان والعطف الأمومي فيمكن أن تقوم به المرأة، لكن هذا الأمر سيشكل صورة عن أمر شائع ومتعارف عليه. أما عكس الأمور بحيث نسلم مهمة التحفيز للمرأة التي تكون على تواصل مع جزئها الذكوري ومهمة العطف والاحتضان للرجل الذي يكون على تواصل مع جزئه الأنثوي (أيضاً بحسب نظرية يونغ) فهو لا يقل لا بل يضاهي الترتيب الأول أهمية. إن مجتمعاتنا التي تعاني من تصلب وجمود في أدوارها قد تستفيد أكثر من اختبار يقلب الأدوار ويجعل عملية تماهي المشارك مع الشخصيتين أكثر ليونة، فيتقبل فيما بعد فكرة كسر الكليشيهات في حياته الشخصية بشكل أسهل.

أما بالنسبة لعمر المدرب والمعالج فالأفضل ألا يكون متقارباً جداً من عمر المشاركين لأن المطلوب هو تأمين صور أبوية خاصة وأن صور الإخوة والأصدقاء مؤمنة في علاقات المشارك مع باقي المشاركين. تبقى الإشارة الى أن الجو الذي يجب أن يسود الجلسات هو الأهم، فجو من الدفء الإنساني والمحبة يخلق مساحة من الثقة تجعل حتى التحفيز على الفعل وإن بقسوة مقبولاً لدى المشارك، وكما يقول القديس

1-Minet J. Serge: Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique, 2006, p. 101

أوغسطين "أحبب وافعل ما تشاء وآمن كما تشاء".

المدرب المسرحي:

لقد اختلطت التسميات على أصحاب هذا الاختصاص، والسبب يعود الى تعدد المهام التي يقوم بها، وبحسب الهدف الذي نود بلوغه من التدريب. وأهمها تسميتان هما المعد والمدرب، لأن باقي التسميات كالمحفز والمنشط والمحرض وغيرها بدأت بالظهور عند انتقال هذا الدور من الإعداد الى التدريب.

الفرق بين المعد والمدرب:

إن "إعداد الممثّل تعبير ظهر حديثاً مع ظهور الإخراج ويشكل جزءاً من مفهوم متكامل حول فن الممثّل بكافة أبعاده بدءاً من التمرين على الأداء والإلقاء والصوت والحركة وتحضير الدور، وانتهاء بالإعداد الفكري والروحي للممثل الناشئ. تبلور هذا المفهوم وأخذ شكل مناهج تعليمية متكاملة ومدارس في الأداء من خلال عمل مخرجين كبار في إدارة الممثّلين وتوجيههم ضمن الفِرَق أو في المحترفات التجريبية أو ضمن المعاهد الأكاديمية فيما بعد"[1]. إن فكرة إعداد الممثّل مرتبطة بالدور أو بالشخصية المسرحية وتركيز المعد فيها هو على هذا الآخر الذي على الممثّل أن يتقن تقمّصه. بينما يكون تركيز المدرب على الإنسان في الممثّل بينما يأتي الدور من حيث الترتيب بالدرجة الثانية وأحياناً قد لا نهتم مطلقاً به كما في المسرح التفاعلي عامة والمسرح العلاجي تحديداً.

تطور مفهوم التدريب training في النصف الثاني من القرن العشرين حيث صار يدل على منظور متكامل لإعداد الإنسان في الممثّل، وهي فكرة مستمرة من إعداد الممثّل في المسرح الشرقي التقليدي، ويُعتبر الفرنسي أنطونان

1 - الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص. 47

أرتـو أول مـن دعـا الى هـذا التوجه. لم يضـع أرتو منهجاً متكاملاً في إعـداد الممثل لكن مـا يطلبـه منـه ينـدرج في إطـار تجربـة صوفيـة تتجـاوز المـادة لتحقـق على الخشـبة الترابـط بـين الفكر والحركـة والفعل.

بلْـور البولـوني جـبرزي غروتوفسـكي فكـرة التدريـب اعتبـاراً من السـتينات وحقـق الجمـع بـين السـياق الصـوفي ومجموعـة مـن التماريـن الجسـدية، وتوصـل الى جعـل تدريـب الممثّـل جـزءاً مـن تجربـة حياتيـة صوفيـة. في فـترة لاحقـة، أخذت فكـرة التدريـب أبعـاداً جديـدة تتجاوز هـدف تحضير العـرض الى خلق طبيعـة ثانية للممثـل، وهـذا مـا طـوره الإيطـالي أوجينـو باربـا الـذي نظـم ضمـن فرقتـه "مـسرح الأوديـن" دورات تدريبيـة تقـوم عـلى تماريـن في الحركـة والصـوت وتعليـم تقنيـات الإرتجال.

في اللغـة الفرنسـية هنـاك تداخـل حول هـذه الكلمة (التدريـب) بين تعبيري training و entraînement فيذكـر كتـاب "تدريب الممثّـل" le training de l'acteur بـأن كلمـة training تسـتعمل في البلـدان الأنكلوفونيـة للتعبير عـن كل مظاهر إعداد الممثّـل، أكان التعليـم الذي يعطـى في مدارس الإعداد، الـدروس، التدريبات والمحترفات، إضافـة الى التماريـن العمليـة التـي يخضـع لهـا الممثّـل قبـل العـرض، كذلـك بالنسـبة للتدريـب الـذي يقـوم به ممثلون راغبون فقـط بتطوير أدائهم لا بهـدف عرض محدد. إن غيـاب الفـرق بـين أهـداف التدريـب الثلاثة (الإعـداد، العـرض وتطوير فـن الممثّل) تجعـل مـن كلمة training شـبه عامـة في البلـدان الأنكلوفونية.

في فرنسـا لم يسـتعمل تعبـير Training حتـى أواسـط الثمانينـات ففـي كتـب غروتوفسـكي، وأول كتـب باربا وحتى بـروك، Antonie Vitez, Yoshi Oïda كلهـم يتحدثـون عـن Entraînement لا Training. الى أن تطـورت النظـرة الى هـذه الكلمـة مع تطـور النظـرة الى الممثّـل والممارسـات المسرحيـة إذ بـات الهدف هـو إعـداد ممثـل "كامـل"، يتـم التشـديد عـلى تطـوره ليـس فقـط الجسـدي وإنما الفكـري والنفـسي أيضـاً، ثـم أخذت تحل شـيئاً فشـيئاً محل كلمـة Entraînement

التـي تتضمـن إشـارة الى التدريـب العسـكري الصـارم[1] .

إن تطـور النظـرة وإعـادة النظـر في الأسـاليب التربوية عامة منذ السـتينات بحيـث لم يعـد الأسـتاذ صاحـب النفـوذ والمعرفـة المطلقـين والـذي يقـوم بتلقين هذه المعلومـات للطالـب بشـكل ببغـائي، لا بـد وأنـه تـرك آثـاره عـلى النظـرة الى المـدرب المسرحـي أيضـاً. فبعـد التدريب الأكثر انفتاحـاً وليونة من الإعداد، جاء أوغسـتو بوال ليطلـق مـسرح المضطهـد انطلاقاً بالأسـاس من مبـادئ تعليم المضطهـدl'Education de l'Opprimé لــ Paolo Freire، فيكـسر الفاصـل بـين المشـاهد والممثّـل ومـن ثـم يعطـي للممثـل حريـة كبـيرة ومسـاحة مـن الإرتجـال تجعلـه سـيد الموقـف وقائـد اللعبة.

اتسـع دور الممثّـل مع ولادة المسرح التفاعلي وانحـسر دور المدرب التلقيني فبتنـا أمـام تسـميات مـن نـوع المحفـز، المنشـط، المحـرض،.... وغيرها من التسـميات التـي تقلـص مـن أهميـة وهيمنـة المـدرب أمـام طاقـات وإبـداع الممثّـل، فالمقصـود بهكـذا تسـميات هـو تحريـر الطاقـة الكامنة داخـل الممثّـل كي يطلق العنـان لإبداعه عالمـاً أن وجـود المـدرب مـا هـو إلا لتحفيزه ومسـاعدته على اكتشـاف هـذه الطاقات بداخلـه لا لتلقينـه إياها.

من هو المدرب المسرحي:

إن المـدرب المسرحـي هـو شـخص تخصـص في مجـال المـسرح واطلـع على مختلـف وسـائل التعبير المسرحـي وأسـاليب التدريـب المختلفـة التـي تميـز كل مدرسـة إعـداد لا بـل تميـز كل مـدرب عـن غـيره حتـى داخـل المدرسـة الواحـدة. وهـو إضافـة الى تمرسـه في فنـون العـرض لا بد وأن يكـون قد اطلع عـلى مجال علم

1-Collectif: le Training de l'Acteur, Actes Sud-Papiers, France 2000, p. 9-18

النفس وقام بتثقيف نفسه أكان بشكل فردي عبر المطالعة أم من خلال متابعة بعض الدروس في هذا المجال. ولا بد وأن يقوم بعلاج نفسي على الأقل لمدة سنة، لأن مواجهة الذات هي من أصعب المهام؛ وبعدها يمكنه مواجهة ذوات الآخرين بصفاء ودون احتمال أن يسقط عليهم بعض ما في ذاته. لذا فهذه الفترة من العلاج الذاتي هي الأهم في تحضير المدرب المسرحي لهكذا مهمة شاقة "إضافة الى خبرة طويلة في تطبيق تقنيات العرض وثقافة متنوعة فيما يختص بالفنون والعلوم الإنسانية. يجب على المنشط -الموجِّه- المعالج أن يتحضر عبر تحليل معمق للاوعيه الشخصي وسيطرة على الذات.... وللتجارب الصعبة في جسده كما في ذهنه وأن يكون قوياً كفاية لكي يتقبل ويستوعب الكثير من العدائية التي تُسقَط وتوجَّه نحوه"[1]. على المدرب أن يعي أفكاره الخاصة، نزعاته، أحلامه fantasmes أو إسقاطاته لكي يتمكن من السيطرة عليها، بهدف تعزيز مسيرة المشارك عبر مغامرات هذا الأخير وعالمه الداخلي.

قبل تحمل مسؤولية المجموعة البشرية، وهي مسؤولية بمثابة العملية الجراحية بالنسبة للطبيب، يجب أن يقوم المدرب بتدريبات كمساعد لمدرب أكثر خبرة أو لأكثر من مدرب وعلى طرق مختلفة تسمح له فيما بعد باختبار طريقه الخاص بدلاً من أن يتطبع بطريقة مدرب واحد. كما يجب أن يتمتع بثقافة واسعة وبرغبة للمعرفة لا تنتهي، كلما كان حقل معرفته أوسع كلما طال وأحاط بجوانب متعددة من الإنسان الذي لا ينتهي البحث حوله وهذا كله يجب أن يكون مرافقاً لدرجة من الروحانية على قدر كبير من العمق.

لا نقصد بالروحانية الدين لأن الإثنين مختلفان كلياً، فبالرغم من أن الدين انبثق عن الروحانيات إلا أنه اتخذ فيما بعد شكلاً مقفلاً يخنق الروح بدلاً من أن يطلقها ويتواصل معها بشكل أكثر إنسانية. والجانب الروحي فيه بقي مهملاً منذ

1 - Sheleen Laura: Théâtre pour devenir …autre, EPI paris 1983, p. 124

مـدة طويلـة إذ لم تعـد الأديـان تلبـي حاجـة الفـرد الروحانية فذهب الإنسـان الى سـد هـذا الفـراغ بالمعرفـة العقليـة والفكرية. لـذا فإن مقاربة هذا الإنسـان اليـوم لا بد وأن تـأتي مـن خلال اكتسـاب واطـلاع المدرب عـلى أهم المذاهـب الروحيـة، وبالطبع نقصد بالـ"معرفـة" الاختبـار الوجـودي والانفتاح الذهني والروحي عـلى التواصل مع روح هذا الكـون، وروح الكائنـات كلهـا بشـكل كامـل لا يقتصر عـلى جزء واحد مـن كينونتها.

إلتقاء الأدوار بين المدرب والمعالج :

إن شـخصية كل مـن المـدرب والمعالـج وأسـلوبه في الحيـاة وفي التعاطـي مـع المشـاركين ومواجهـة المشـاكل هـو أكـثر أهميـة مـن أي كلام قـد يسـتخدمه خـلال الجلسـات. "فعاليـة المـربي لا تتـأتى عـن الـكلام الـذي يسـقط من فمـه بل من شـخصه"[1]، فهـو سـيكون محـط أنظـار المجموعـة ومراقـب في أصغر الخطـوات، لكن هـذا لا يعنـي أن يفقـد عفويتـه ويصبـح متصنعـاً، بـل أن ينتبـه الى أن تصرفـه يحمل أعمـق الـدروس. التـي لا تكـون فعالـة إلا بعـد خلـق علاقـة ثقـة ومحبـة كبـيرة بينه وبـين المشـاركين "يحبوننـا أكـثر فيقلدونـا أكـثر ويتشربـون مبادئنـا غـير الواعيـة منها والتـي تؤثـر عـلى تصرفاتنـا، أمـا حـين لا يحبوننا فـلا يحترموننـا ويتصرفون عـبر ردات فعـل سـلبية نحونـا لـكي يكوّنـوا شـخصيتهم"[2] .

لكـن هـل هـذا يعني أن يقلـد المشـاركون المـدرب أو المعالج بشـكل ببغائي؟ هنـا تكمـن لعبـة المدرب والمعالـج كاملة، بأن يحبه المشـاركون لدرجـة الرغبة بتقليده، لـذا فعليـه أن يتـصرف بـذكاء كي يحـث ويحفـز المشـارك عـلى البحـث الدائـم. هـذا البحـث يتـم حـين لا يقفـل الأفـكار أو الأفعـال داخـل قوالـب جامدة عـلى طريقه نعم

---

1 - Jung Carl Gustave: Psychologie et éducation, Buchet/chastel, Paris, 1963, p. 250

2 - Bettelheim Bruno: Pour être des parents acceptables, une psychanalyse du jeu, Robert Laffont, S.A. Paris, 1988, p.166

أو لا، بل أن يترك المجال على الدوام قابلاً للاجتهاد والتفتيش.

في مجال لعب الأدوار والإرتجال مثلاً حين نطلب من المشارك تأدية دور شخصية معينة نرافق الطلب على الدوام بتعابير من نوع "من وجهة نظرك الخاصة" أو "كيف تعتقد أن على هذه الشخصية أن تتصرف" "إن كنت أنت مكانها كيف يمكن أن تتصرف؟" بعد أن يؤدي الشخصية الواحدة كل مشارك على الأقل مرة على مرأى من الجميع يصبح لدى كل منهم عدة طرق مختلفة في رؤية الشخصية الواحدة. كذلك الأمر بالنسبة للمعالج فهو من خلال أسئلته ودفعه المشارك للبحث المستمر يحث هذا الأخير الى عدم الاكتفاء بثوابت تقفل آفاق بحثه المستمر.

غالباً ما يطلب المشاركون أن يَقوم المدرب بتأدية الدور أو التمرين أمامهم بحجج مثل "صعب هذا التمرين لماذا لا تقومين به أولاً" أو "لا أعرف كيف، أنت قولي لي" ... يجب أن نعرف أن المخاطر التي يواجهها الفرد في مواجهة الذات كبيرة بالنسبة اليه، وهو سيحاول التهرب من اتخاذ المخاطر والجرأة على الخلق بأي طريقة حتى أكثرها طفولية، لذا يجب على المدرب أن يعرف كيف يحفز أحياناً بلطف وأحياناً بطرق أقل لطفاً، بأن يظهر أنه يتفهم خوفه وهو مبرر لكن إن كان سيقوم بالتمرين أمامه فلن يكون على هذا الأخير إلا التقليد، وهو ما لن يأتي اليه بأي استفادة.

"ليس المربي بالضرورة هو من يربي، والولد أحياناً ليس بكائن وجد لكن يُرَبّى فقط. قد يخطىء المربي أيضاً والولد المولج إليه تربيته يمكنه أن يعكس له أخطاءه. لذلك مطلوب من المربي أن يعرف بوضوح وبقدر الإمكان مفاهيمه الخاصة وخاصة نقاط ضعفه"[1]. إن معرفة نقاط الضعف وأحياناً الاعتراف

1- Jung Carl Gustave: Psychologie et éducation, Buchet/chastel, Paris, 1963, p. 98

بها أو بخطأ ما حين يعكسه المشارك للمدرب قد يحمل درساً مهماً للمشارك وهو الجرأة على الاعتراف بأخطائه ومحاسبة الذات التي يتهرب معظم الناس منها بشكل طفولي، وفي ذلك خطوة كبيرة نحو النضوج. لكن يجب التفريق بين الاعتراف بالخطأ وبين الهجمات التي يتلقاها المدرب كون "الدور" الذي يؤديه في تدريباته يتضمن إحدى الصور الأبوية وبالتالي سيكون عرضة لكل الإسقاطات من المشاركين. "الإسقاطات على المعالج النفسي هي بجوهرها نقل للتوظيف العاطفي على أول مادتين أي الرموز الأبوية، فينقل المريض توقعاته، خيبات أمله، حبه وعدم حبه المُعَاش مع الأهل على المعالج".[1]

دور المدرب المسرحي :

إن موقع المدرب المسرحي بالنسبة للمجموعة هو مكشوف من كل الجهات، فهو يضع ليس فقط فكره أو معلوماته في تصرف المجموعة لكنه يضع أيضاً جسده وصوته وانفعالاته في خدمة الهدف العلاجي، وبالتالي يكون تعرضه مضاعفاً قياساً لتعرض المعالج. "لذا عليه أن يكون على مستوى كل الاعتداءات الآتية من المجموعة، وعليه أن يتمتع بخبرة تحليلية، الحضور النفسي والشجاعة لكي يضع شخصيته كاملة في خدمة ملء المساحة العلاجية بالحرارة بالحدس والتمدد العاطفي، أي أنه غير معزول عن المريض والمريض غير معزول عنه"[2]

لكن غياب العزلة هذا لا يمكن أن يكون مطلقاً وذكاء المدرب يكون في دوزنة الغياب والحضور، ونقصد طبعاً أن يعرف كيف يكون محفزاً عند الحاجة أو مهيمناً إن دعت الضرورة العلاجية أو لاعباً لعبة المرآة التي تنقل للمشارك

1-Masquelier-Savatier Chantal: Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, paris 2008, p. 167

2 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, p. 17

صـورة عـن حالـه قـد تحثه عـلى التغيـير وبالمقابل أيضـاً يجب أن يعـرف كيف يجعل نفسـه "غـير مـرئي" عنـد حاجـة المشـارك الى تحقيـق الـذات والانطـلاق. هـي نـوع مـن ديناميكيـة لا تتوقـف حركتهـا بـين كـر وفـر، اقـتراب وابتعـاد، وهـي تخلـق نوعاً مـن الإثـارة التـي تحـث عـلى الفعل بشـكل لا يسـتهان بـه. مهمـة المعالج أن يسـهل ويسـاعد المريـض عـلى الفعل عبر علاقـة ديناميكيـة. إذاً فالحث عـلى الفعل هو أهم دور للمـدرب المسرحـي، فالمشـارك المتعـب مـن سـجن الأدوار الاجتماعيـة التي تقيد قدرتـه عـلى التغيـير لا بـد وأن يجـد المحفـزات الكافيـة لـكي يسـتجمع قـواه ويقـوم بالفعل.

أمـا الحـث والتحفيـز فيكـون بكل الطـرق والتي لا يمكـن تحديدها مسـبقاً بـل يجـب اكتشـافها عن طريق الخـبرة والتقرب من المشـارك والإصغـاء لحاجاته التي هـو نفسـه يكـون لا يعيهـا، لكن عين المدرب سـتلتقطها مـن خلال الإشـارات وخاصة الجسـدية التـي يطلقهـا المشـارك في تفاعلـه مـع مـا يُطـرح. بعـض المشـاركين بحاجة للتحفيـز، وبعضهـم بحاجة للحد من شـطحاتهم وهيمنتهم عـلى المجموعة، وبعضهم الآخـر بحاجـة للوقـت، فعـلى سـبيل المثـال لا يجـب اسـتعجال مـن لم يسـتعدوا بعد إذ أن هـذا الأمـر سـيجعل دفاعاتهـم تعلـو أكـثر بـدلاً من إسـقاطها. بعض المشـاركين ينخرطـون بأجـواء الإثـارة مثـلاً إذا مـا وجـدت، وبعضهـم الآخـر قـد يتخـذ موقفـاً دفاعيـاً منهـا مكونـاً مـن الجـماد واللاحركة في هكـذا أجـواء، وبالتالي بإمـكان المدرب أن يعكـس لهـم صـورة مـن "الركـود" حتـى يتخـذوا مبـادرة الفعـل ... لـكل مشـارك مفاتيحـه الخاصـة فـإن كان مـن كلمـة سـحرية وقاعدة أساسـية فهـي الإصغاء.

أمـا عـلى الصعيـد العمـلي فعـلى المـدرب المسرحـي أن "يسـاعد المجموعة ويؤمـن مسـيرها بشـكل جيـد. يشـجع الأعضـاء عـلى توضيـح كلامهـم، وينظـم الاجتماعـات والتمرينـات، وتوزيـع الوقـت وبرنامـج العمـل. الفـترة الأولى تكـون

مقلقـة للمجموعـة وهـي تسـتدعي تدخـلاً وانتباهـاً شـديداً مـن المـدرب"[1].

تقسـم الفقـرة المخصصـة للتدريـب الى جزئـين هما فقـرة التحميـة وألعاب الثقـة، وفقـرة لعـب الأدوار. ويمكـن للمدرب أن يقـوم وحـده إن أراد بتحضير الفقرة الأولى اي التحميـة وألعـاب الثقـة، لكـن فيـما يتعلـق بفقـرة لعـب الأدوار فمن المهم والمفيـد أن تتـم مناقشـتها مـع المعالـج، الـذي يكـون قد راقب مـا طرحه المشـاركون في الجلسـة السـابقة مـن التدريـب، وقـد بـدأ يكـوّن فكـرة عـن المشـاكل التـي يجب العمـل عليهـا عند كل مشـارك. وبالتالي مناقشـة هذه المشـاكل مع المـدرب قد تؤدي إلى ابتـكار تماريـن أو ادوار أو إرتجـالات تتناغـم والهـدف العلاجي، لكـن بالطبع دون أن يحـدّ ذلـك المـدرب داخـل برنامـج مقفـل ويقيـد حريتـه عـلى الإبتـكار بحسـب الموقـف، بـل أن يعطيـه فكـرة ويلفـت انتباهـه الى المحـاور التـي يجب العمـل عليها ومـن ثـم يـترك له مجـال الإرتجـال بحسـب اللحظة الحـاضرة مـن تدريباته.

يحصـل أحيانـاً ويكـون المـدرب جـزءاً مـن المجموعـة وقـد يشـارك معها في التماريـن إن اسـتدعى الأمـر أن تتطرق المجموعة الى مشـاكله الخاصـة، فإن كان ذلك عرضيـاً وبشـكل عفـوي يمكنـه أن يضـع نفسـه أيضـاً موضع عـلاج من باب التشـجيع شرط الا يتحـول هـو محـور الجلسـة فينـسى موقعه كمـدرب للمجموعة.

يبقـى أن نشير الى أنـه مـا من تقنيـة واحدة نحد بها المـدرب، بل أن مجمل التقنيـات هـي في تصرفـه وكل تمريـن قـد يـؤدي بـه الى هـدف علاجـي مـا مرحـب بـه، عالمـين طبعـاً أن التمريـن ليـس هـو الهـدف بـل أنـه الطريـق الـذي يـؤدي الى هـدف معـين. وفي ذلـك يقول المدرب المسرحـي Yoshi Oida : "لا تهمنـي التقنية إذ يمكـن ممارسـة مجـالات مختلفة مثـل الآيكيـدو، الجـودو، الباليه أو الإيماء واكتسـاب نفـس الفوائـد منهـا بالرغـم مـن اختلافهـا، ذلـك لأن مـا نتعلمـه هـو شيء يتخطـى

1- Minet J. Serge: Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique, 2006, p.172

التقنيـة"[1] . وفي نفـس السـياق ويقـول باربـا "كثيرون هـم من يعتقـدون أن التمارين هـي التـي تطـوّر الممثّـل، بينـما التماريـن مـا هـي الا الجـزء الظاهـر والمـرئي لمسـار موحـد لا يتجـزأ. نوعيـة التدريـب تولـد من الجـو العام للعمـل، العلاقات بـين الأداء، كثافـة المواقـف، التغـيرات التـي تطـرأ عـلى حيـاة المجموعـة... ليـس التمريـن هو ما يحـدد التدريـب بـل حرارة المسـار العـام"[2]. أما الجـو العـام أو الحرارة التـي يتحدث عنهـا باربـا فهـي مهمة المـدرب الـذي يدوزنها بحسـب احتياجـات المجموعـة والذي يسـمح للمشـارك بالاختبـار ودفـع حـدوده في كل مـرة الى تعمـق وتوسـع أكبر.

هنـاك أيضـاً عامـلان أساسـيان لخلـق هـذا الجـو والحـرارة في التدريـب هـما مـن جهـة المـكان أي اختيـار القاعـة التـي تتـم التدريبـات فيهـا بحيـث تكـون حـاصرة للطاقـة لكـن غـير خانقـة فيهـا مـن الهـواء والضـوء مـا يكفـي للتنفـس دون ان تكـون مشرعـة بحيـث لا تعـود حـاصرة وجامعـة للـدفء الإنسـاني المتولـد عـن المجموعـة وشـحناتها. ومـن جهـة ثانية هنـاك عامل الوقـت، أكان الوقـت الفاصل ما بـين الجلسـات وهـو ضروري جـداً كـون التحـول الداخـلي يعمل فيه بشـكل أسـاسي، أو الوقـت العـام للتدريبـات وهـو لا يجـب أن يقـل عـن ثلاثـة اشـهر بمعـدل جلسـة أو اثنتـين في الأسـبوع وكلـما أردنـا التعمـق أكـثر كلما كانـت المدة المطلوبـة للتدريب أطول.

نهايـة وبمـا أن التدريـب المسرحـي هـو مختـبر يكـون جياشـاً بالانفعـالات وهـو عـلى قـدر كبـير مـن الغليان لا بـد وأن يكـون المدرب متحـضراً لذلـك من خلال تحديـد فقرتـه بثـلاث مراحـل: الأولى هـي تحمية المشـارك وتحضيره كي يبلـغ المرحلة الثانيـة التـي فيهـا تبلـغ المشـاعر ذروتها ثـم جمع ولملمـة وحصر هذه التشـعبات في عمليـة تحضيرهـا مـن أجـل اسـتثمارها ودراسـتها في الفقـرة الثانية أي مـع المعالج.

1 - Oida Yoshi: l'Acteur Invisible, Actes Sud, Arles, 1998, p. 147

2 - Barba Eugenio: l'Energie qui Danse, Bouffonneries, n 32-33, Lectour, 1995, p.234

من هو المعالج ؟

المعالـج هـو شـخص يكـون قـد تخصـص في مجـال علم النفـس طبعـاً، وقد رافقهـا أو ألحقهـا بتدريبـات متنوعـة في مجـال المـسرح وخاصة تلك المتعلقـة بإعداد الممثّـل أو المـسرح العلاجـي، لا تلـك التـي تهـدف الى تمثيـل أدوار داخـل مسرحيـة هدفهـا العـرض. وهـو كـما المـدرب، إلا أنـه سـيكون محـط أنظـار المجموعـة لا بـل عرضـة لمختلـف أنـواع الإسـقاطات والتهجمات العدائيـة، لذا فهو بالطبـع بحاجة لأن يكـون قـد مـر بتجربـة العـلاج شـخصياً وعلى الأقـل لمدة سـنة كي يكون قد قـام بتلك المواجهـة مـع الـذات التـي تجعـل بعدهـا أي مواجهـة مع الآخـر ممكنة.

قبـل أن يتسـلم مهمـة عـلاج المجموعـة مـن المستحسـن أن يكـون قـد تـدرب كمسـاعد لمعالـج في المـسرح العلاجـي، ويكـون قـد قـام بهـذا التدريـب مـع عـدة معالجـين كي لا يحـد نفسـه بطريقـة واحـدة، كـون الطريقة تعتمد على شـخص المعالـج وتتنـوع بحسـب تنـوع الأشـخاص. وشـخصيته هـذه لا تكتمـل إلا بمقاربـة إنسـانه الداخـلي بدايـة مـن كل نواحيـه، فبالإضافـة الى المعرفـة الفكريـة والاختبـار العمـلي؛ لا بـد للمعالـج أن يقـارب الروحانيـات كي يصبـح أكـثر شـمولاً في مقاربتـه لغـيره. ولكـن كلـما تعمقنـا في الوعي الداخلي كلـما اقتربنا من قمـة الروحانية وهناك لا تعـود الفروقـات السـطحية كبـيرة، الى أن تلتقي كل المسـالك في نهايـة الطريق على نقطـة واحـدة. لـذا فنحـن لا نحدد لا للمـدرب ولا للمعالـج الطريق التي يسـلكها في هـذا العـالم، بـل يـترك له حريـة الاختبار في هذا المجـال الذي هو جزء مهـم من كياننا لا يمكـن التخـلي عنـه لصالـح الفكـر أو غيره.

إن المعالـج الجيـد هـو الـذي يطلـع عـلى مختلف الطـرق العلاجيـة ويختبرها، ويملـك مـن الجـرأة مـا يكفي كي لا يحد نفسـه بأي منها، بل أن يتقن ما يناسـب المشـارك منهـا في اللحظـة المناسـبة. قـد يتطلـب الأمر اسـتخدام أكثر مـن واحدة في الوقت نفسـه أو حتـى ابتـكار واحـدة جديـدة،... لكـن يبقـى الأهم أن يضـع معرفته العمليـة جانباً في

تعاطيـه مـع المجموعـة، حتى يبقى التركيز على التفاعـل الآني وكي لا يفقـد التواصل الذي هـو أسـاس العمليـة العلاجيـة لا الطريقـة ولا المنهج. ما هـي أهم الطـرق العلاجية التي تسـتخدم اليـوم، والتـي ينتقي منها المعالج ما يناسـب المشـارك؟

أهم الطرق أو النظريات العلاجية:

- **العـلاج عـلى طريقـة Adler ، Adlerian psychotherapy** : تُعرف أيضاً بالطريقة الفرديـة، يعتقـد أدلـر بـأن صورة الفـرد الذاتية قد تكـون محطمة ومشـوهة وأن من يعانـون مـن "الأمـراض النفسـية" ليسـوا بمـرضى بل محبطـين، فيأتي العـلاج عنده عن طريـق التشـجيع، وتفعيـل الاهتمامـات الاجتماعيـة وتطويـر نمط حيـاة مختلف من خـلال العلاقات، التحليـل والتفعيل.

- **العـلاج التحليـلي الـذي يعتمـد التحليـل النفـسي Analytical psychotherapy:** يهـدف العـلاج التحليـلي، إلى خلـق علاقـة بـين الوعـي واللاوعـي، يشـجع المعالـج ويرشـد الى كيفيـة التواصـل بـين النظامـين وذلـك مـن خـلال مسـار خيـالي معتمـداً "اللغـة الرمزيـة"، كـما في الأحـلام والخيـال وغيرهـا. حـين يعلو مسـتوى الوعـي يعلو معـه مسـتوى الارتيـاح مـن العـارض.

- **العـلاج السـلوكيBehovioral therapy** : يتكـون العـلاج السـلوكي مـن المعرفـة (الأفـكار)، والمحـرك (ردات الفعـل) والأهـم هـي ردات الفعـل العاطفيـة، وهو يعتبر السـلوك كـردة فعـل عـلى محفز ما، داخـلي و/أو خارجـي. أما هدف العـلاج فيه فهو تغيـير هـذه العلاقـة بـين المحفز وردة الفعـل (وهي تكـون ردة فعل ميكانيـة طبعاً). يحتـوي العـلاج السـلوكي عـلى تقنيـات المفعـول المعاكـس Aversion، تكـرار الموقف systematic desensitization وغيرهـا.

- **العـلاج المركـز عـلى المُتَعَامَـل معـه client-centered therapy** : الفرضيـة الأساسـية في هـذا العـلاج هـي أن النضـج المتضمـن لأي مريـض يمكـن أن يحصـل

مـن خـلال علاقـة يكـون المعالـج فيهـا منفتحـاً عـلى تواصـل حقيقـي، يهتـم ويتعاطـف بحساسـية، ومتفهـم دون أحـكام. إن إصغـاء المعالـج بشـكل فيـه الكثير مـن التعاطـف يسـمح للزبـون بالتعبـير عـن مشـاعره بحريـة.

- **العـلاج الإنتقـائي الانتخـابيEclectic psychotherapy** : وهـي الطريقـة التـي نميـل الى اسـتخدامها بحيـث لا يحـصر المعالـج نفسـه في طريقـة واحدة بـل يختار ما يناسـب أو يـأتي بفائـدة من بـين كل النظريات، المناهج والممارسـات. العـلاج الانتقائي يرفـض الانتـماء لأي مدرسـة أو أسـلوب، بـل يفضـل أن يختـار ما يناسـبه مـن اللائحة العلاجية.

- **العلاج الالتقائي Encounter psychotherapy**: هو أسـلوب في التواصل الإنسـاني أساسـه الانفتـاح والصـدق، الوعـي الـذاتي، تحمـل المسـؤولية الخاصـة، وعي الجسـد، الانتبـاه الى المشـاعر، إضافـة الى التأكـد عـلى "هنـا والآن" (here and now) يتم هذا النـوع مـن العـلاج داخـل مجموعـة في أغلـب الأحيـان، وهـو يركـز عـلى التخلص من المعوقـات مـن أجـل بلـوغ فعاليـة أفضـل. إنـه طريقـة تربوية أيضـاً، وهـو طريقة في إعـادة التأهيـل إذ يهـدف الى خلـق المحـركات الداخليـة والـذي يقـود الى اسـتخدام المؤهـلات الشـخصية بشـكل أفضل.

- **العـلاج الاختبـاري Experiential psychotherapy**: وهـو يعمل على أرض الواقع الآني، ويرتبـط بالعـلاج الوجـودي الـذي يعتقـد بـأن الإنسـان يكـوِّن ويغـير ذاتـه في اللحظـة الحـاضرة، ويتـم التركيـز فيـه على المسـتوى الواقعـي حيث تحدث المشـاكل. يحـاول المعالـج فيـه أن يشـكل عنـد المريـض نوعـاً مـن "الإحسـاس المرهـف" بهدف خلـق شـعور تكامـلي لمشـكلة أو لوضـع معقد.

- **العـلاج الوجـودي Existential psychotherapy**: عـلاج يسـمح للمتعامَل معه بـأن يكـون سـيد حياتـه الخاصـة من خـلال معرفـة ذاتية معمقـة. يعتـبر أن معاناة المُتَعَامَـل معـه ناتجـة عـن علاقتـه بالاهتمامـات البشريـة الأربعـة وهـي المـوت،

الحريـة، العزلـة وانعـدام المعنـى. حين يفهـم المُتَعَامَـل معه الـصراع المتضمن يصبح أكـثر قـدرة عـلى تحديـد افتقـاره لطـرق التعامـل مـع هـذا الـصراع، ثم يطـور هذه الطـرق عـبر تعامله مـع الواقـع عـلى أسـاس وجـودي. إن وجـود علاقـة صراحـة وانفتـاح متبـادل هي أساسـية لحسـن المسـار العلاجـي، وخلالهـا يسـتطيع المُتَعَامَل معـه أن يتعـرف عـلى اللقـاء الأصيـل، يكـون المعالج مشـاركاً فعـالاً وحاضراً بشـكل كامـل، منفتحـاً كإنسـان ومشـكلاً المسـار للزبون.

- **EMDR(Eye Movement Desensitization and Reprocessing):**

هـي طريقـة طورتهـا Francine Shapira لمسـاعدة المُتَعَامَـل معـه عـلى مواجهـة الذكريـات المؤلمـة والصدمات بشـكل أسرع، هذه الطريقة تتعامـل مع أحداث تتنوع بـين خسـارة عمـل أو طـلاق أو نقـص ثقـة بالنفـس، مـروراً بالاعتـداءات الجنسـية / الجسـدية / العاطفيـة، وصـولاً الى التخـلي خـلال الطفولـة ... إن المشـاعر القوية التي تنتـج عـن هكـذا أحـداث يمكـن أن تبقـى أسيرة في الجهـاز العصبـي وبعدهـا تخلـق عـوارض كالخـوف، القلـق، الحـزن، والغضـب. هـذه الطريقـة هـي وسـيلة عميقـة وسريعـة لتغيير إنسـاني وشـفاء مـن العمـق. وهـي تتـم عملياً بـأن يحـرك المعالـج إصبعـين أمـام عينـي المُتَعَامَـل معـه يسـاراً ويمينـاً ببـطء حتـى يتسـع سـواد العـين فيعـرف المعالـج أن دماغـه التقـط صورة من الأمور التي تشـكل له عوائق، فيشـجعه عـلى الحديـث عنها.

- **الغشـتلت Gestalt therapy**: تركـز الغشـتلت عـلى السـلوك الحـالي وتتطلب من المعالـج مشـاركة شـخصية. غالباً ما يشـعر الفرد كما لو كان مجـزّءاً، ومهمة العلاج أن يكتشـف الرابـط لـكل مظاهـر الفرد الحسـية، الإدراكيـة، السـلوكية أو الفكرية وذلك من خـلال الوعي.

- **العـلاج بالتنويـم المغناطيـسي Hypnotherapy**: وهـو عـلاج فعـال خاصـة ضـد الاكتئـاب والذكريـات المؤلمـة، يشـجع عـلى التصريـف الانفعـالي Abreactions

وعلى الأحلام ويشدد على تفعيل التحويل وردات الفعل الناتجة عنه بشكل سريع.

- **العـلاج الـسردي Narrative therapy**: وهـو عـلاج قـد يكـون فرديـاً، مـع الأزواج أو العائـلات، وهـو يركـز عـلى القصـص التـي يترجمهـا الناس ويسـجلونها مـن خلالها تجاربهـم. يرتكـز عـلى قـوة الحـوار، والإخبـار الـروائي الـذي يسـاعد الأشـخاص عـلى رفـض القصـص السـلبية المبنية عـلى الخـزي والذنب، العزلـة وعدم القدرة ثـم إعادة خلـق قصـص هادفـة ومحفـزة عـلى النضوج.

- **العـلاج اللاموجـهNon-Directive therapy** : يركـز عـلى أهميـة دفـع الفـرد الى مشـاركة مشـاكله. يحتـاج المريـض الى تفريـغ مشـاكله، ويجـب عـلى المعالـج فيها أن يؤكـد عـلى أهميـة المُتَعَامَل معه وذلـك من خلال الإصغاء. لكن بما أن مجرد مشـاركة المشـاكل لا يعنـي حلهـا، فـلا بـد من دفـع الفـرد الى بلوغ اسـتخلاص مـا. وبالطبع لو كان المُتَعَامَـل معـه يملـك الجـواب لمـا احتـاج العـلاج، لـذا فهـو يعتـبر أن مـا نسـميه بالمعرفـة العامـة ليـس دائمـاً عـلى حق، بـل غالبـاً ما تكـون خاطفة.

- **التحليـل النفـسي psychoanalysis**: نظـام في التحليـل أنشـأه سـيغموند فرويـد، وهـو يركـز عـلى اللاوعـي وديناميـة القـول التي تتحكـم بالوظائف النفسـية. هو نوع مـن العـلاج يسـتخدم التركيـب الحـر "Free association" حيـث يشـجع المريـض عـلى التعبـير بـكل صراحـة وحرية، ويعتمـد على تحليـل التحويل والدفاعـات. يهدف التحليـل النفـسي الى جعـل اللاوعـي واعياً.

- **العـلاج الواقعـي Reality therapy**: يعتمـد عـلى سلسـلة مـن المبـادىء النظريـة، وهـو يطبـق عـلى أصحـاب المشـاكل السـلوكية والعاطفية، يركـز العلاج عـلى الحاضر ولكـن السـلوك، يرشـد المعالـج الفـرد فيمكنـه مـن مواجهـة الواقـع وإشـباع حاجاته دون أن يؤذي نفسـه أو الآخرين. صلب هذا العلاج هو تحمل المسـؤولية الشـخصية للسـلوك الخاص.

- **العـلاج العقـلاني العاطفـي Rational-Emotive therapy**: يرتكـز عـلى افـتراض أن قناعـات الفـرد اللاعقلانيـة تـؤدي الى الضيـاع وتؤثـر سـلباً عـلى النمـو

الذاتي. يهدف هذا العلاج الى تغيير هذه القناعات من خلال تعزيز البنية المعرفية، مستخدماً نظرية ال "ABC" فيما يتعلق بالاضطرابات العاطفية والتغيير في الشخصية. يعتمد هذا العلاج على الأساليب الإدراكية (Cognitive)، العاطفية والسلوكية في إعادة توجيه نظام المعتقدات الفردية للمريض.

- **العلاج الجسدي Somatic psychotherapy**: يعمل من خلال الانتباه الى الاختبار الجسدي. يستخدم التنفس، الوعي الحسي، الحركة، وإحساس الفرد بالمساحة والحدود. استكشاف كيف يمكننا تكوين خبرتنا الخاصة من خلال استخدام المجازات الجسدية يلعب دوراً مهماً في مقاربة هذا العلاج.

- **التحليل التفاعلي Transactional Analysis**: هي مقاربة للتفاعل العلاجي، يركز هذا الأسلوب على الاستفادة الى أقصى حد من جو المجموعة. هدف المعالج الوحيد هو أن يزود المُتَعَامَل معه بمستوى من الوعي يمكنه من اتخاذ قرارات تتعلق بسلوكه المستقبلي ومسار حياته عامة.

- **العلاج الذي يتخطى الشخصي Transpersonal psychotherapy**: أهم أربع وجهات نظر في هذا النوع من العلاج هي : التحليل النفسي، علم نفس السلوك،علم نفس الأنسي والماورائي. يستخدم المعالج الماورائي مقاربة انتقائية، يشدد هذا العلاج على حضور المعالج الخاص، انفتاحه وأصالته كشرط أساسي للمسار العلاجي، وعلى احترام قدرة المُتَعَامَل معه الخاصة على الشفاء ويركز على الأساليب التي تستدعي هذه القدرة، نظرتها الخاصة عن الخلل الوظائفي على أنه فرصة للتطور لا على أنه "مرض"، ويشدد على اعتبار المعالج كمسهّل لا كنوع من "العالم الفيزيائي".

دور المعالج:

يكون المعالج حاضراً في جلسات التدريب المسرحي لكي يقوم بمناقشة المعوقات أو كل ما قد يصدر عن هذه الجلسة من طاقة متشبعة تحتاج الى وعيها

بشـكل أفضـل مـن أجـل قوننتهـا واختيـار أسـلوب التعامـل معهـا، وهـو لـن يكـون مراقبـاً بشـكل متلـقٍ سـلبي (passif)، ببسـاطة لأن هكذا وجود يمكـن للمجموعة أن تتلقـاه بشـكل سـيىء جـداً. إذ يعطـي للمعالـج أفضليـة عليهـا، فنحـن نعلـم أن من يخطـىء هـو مـن يحـاول، أمـا المراقـب فهو مـن يجلس عـلى "صخرة شـاهقة يراقب أخطاءهـم ثـم يبـدي رأيه بشـكل نظـري". غالباً ما تكـون ردات فعـل المجموعة على مراقـب خارجـي رافضـة جـداً لا بـل تصل حـد العنـف في رفضها.

المعالـج إذاً يشـارك وإن بشـكل ضئيـل في التدريـب المسرحـي، في نفـس الوقـت الـذي يقـوم بـه بمراقبـة المجموعـة، فيراقـب العلاقـات الشـخصية وتوزيـع المشـاعر كالحـب، الكـره، اللامبـالاة، المجموعة ليسـت تجمّـع أفراد : فـيرى مثلاً اثنين منعزلـين أو البعـض يتجمـع للحديـث أو اثنـين يتجـادلان بحـدة، وهـذا لا يحتـاج إلا الى مراقبـة جيـدة[1]. إضافـة إلى مراقبـة العلاقـات التـي تتشـكل داخـل المجموعـة، يجـب، مراقبـة علاقـة الأفـراد مـع المـدرب وبأيـة طريقـة يسـقط كل منهـم توقعاته، أحلامـه، مخاوفـه، غضبـه، ... عـلى الصـورة الأبويـة التـي يُمثلهـا المـدرب. بعـد انتهـاء فقـرة التدريـب تجلـس المجموعـة عـلى شـكل دائـرة مـع المعالـج، هـذه الدائـرة من المستحسـن أن تكـون صغـيرة، حميمـة جامعـة للحـرارة الإنسـانية وقادرة أن تشـكل مسـتنداً قويـاً للفـرد خاصـة حـين يعـبر عن ضعفـه أو خوفـه أو قلقـه، ... لكـن طبعاً دون أن تكـون خانقـة لمسـاحة الفـرد الضروريـة لتأكيـد ذاتـه.

إن الجـو العـام لهـذه الدائـرة، خاصة في بداية الجلسـة، يجب أن يـأتي دافئاً ولمـا لا نقـوم بإشـعال المدفـأة لـو توفـر ذلـك، وإلا فيمكن إشـعال شـموع كـما نفعل نحـن في تدريباتنـا، حيـث يجلـس المشـاركون على شـكل دائـرة على الأرض المفروشـة ببسـاط نضـع عليـه وسـائد قطنيـة للجلـوس، ثـم نـضيء أربـع شـموع واحـدة في كل

---

1 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, p.62

زاويـة مـن الغرفـة، ونشـعل البخـور في عمليـة تحفيـز لأكـبر عدد مـن الحواس.

لكـن الأهـم مـن كل ذلـك هو شـخصية المعالج التـي يجـب أن تتمتع بقدر كبـير مـن الـدفء والتقبل للمشـارك دون شروط ولا أحكام مسـبقة. "يجب أن يتمتع المعالـج برحابـة الصـدر وقبـول كل مـا قـد يصدر عـن المشـارك لا بل أيضاً أن يشـجع المجموعـة عـلى قبـول كل مـا قـد يصـدر عـن أي فـرد بينهـم إذ لا يمكـن تغيـير مـا لا نتقبلـه. الحُكـم المعنـوي لا يحـرر بـل يقمـع، حـين اتهـم أحـداً في داخـلي أكـف عـن كـوني صديقـه وعن مشـاركته عذاباتـه وأتحـول الى مضطهده"[1].

إن رحابـة الصـدر هـذه والقبول المطلق، ليسـت مطلوبة مـن المعالج وحده وإنمـا مـن المجموعـة كلهـا بتشـجيع من المعالـج، إذ أنهـما المفتاح لكي يتجرأ المشـارك عـلى الانفتـاح تدريجيـاً طبعـاً، فهـو في كل مرة سـيختبر وسـيبدأ بالحديث عن أشـياء سـطحية وبسـيطة، وطريقة تقبل ومعالجة المعالج لهذه المسـائل فهي ما سيشـجعه في كل مـرة عـلى التعمـق أكـثر. أما قبول المشـارك الإنسـان الـذي يكون مطلقـاً ودون شروط لا يعنـي بـأي شـكل قبـول أفعال هذا الأخـير التي هي صلـب الخطة العلاجية وبالتـالي يجـب الإشـارة إليهـا بمختلف الطـرق الصريحة منها والمبـاشرة أو غير المباشرة عـن طريق الرمـوز مثلاً.

أهـم مـا يجـب للمعالـج أن يضعه نصب عينيه هـو أنه لا يجـب أن يضع أية خطـة محـددة لأن المشـارك وحـده من يحدد اتجاهـه. المعالج يعرف أنه جاهل لسـكة واتجـاه الطريـق عنـد هـذا الآخـر وللحلول التـي يجب تحديدهـا، إنـه المرافق،المصغي والمـضيء عـلى مختلـف الجوانـب التـي لا يكـون المشـارك يعيهـا أو يراهـا بسـبب تشـوش حقـل الرؤيـة لديـه. إنـه "حـارس للـروح، يمـشي مـع الإنسـان المعذب، يسـمع بانتبـاه للإنسـان التعـب، الضائـع المشـوش داخـل صراعاتـه الداخليـة، الـذي يعاني من

1-Jung Carl Gustave: l'âme et la vie, Buchet/Chastel, France, 1963, p. 109

عبثية حياته. يقدم له التعاطف، العفوية الإبداع كبدائل عن صمت ترجمات محللي ال divan"[1].

لكن الرحابة والقبول لا يعنيان اتخاذ وضعية سلبية (passive) بالنسبة للمجموعة، بل أن أهم ما يميز المعالج هو هذا الحضور الكثيف والكامل مع المجموعة. والحضور بحسب Joseph Zinker "هو هذه الحالة الخاصة بأن نكون بالكامل بكل كياننا روحاً وجسداً، إنه شكل من الحضور لا يحتاج أي فعل... حضور معالجي يسمح لي بمحاربة صراعاتي الداخلية، تناقضاتي، أسئلتي الإشكالية، دون أن تلهيني التأكيدات أو الأسئلة المحددة. حضور معالجي يسمح بمواجهتي لذاتي عالماً أن لي شاهداً حكيماً."[2]

تبقى الإشارة الى أن التحويل والتحويل العكسي يبقيان عنصرين على قدر كبير من الأهمية، وعلى المعالج استثمارهما في عملية العلاج. مع الانتباه الى أن طريقة حصولهما تختلف بين المدرب المسرحي والمعالج. فمع الأول يكون اللقاء على شكل صراع تحفيزي يصل حد التهديد أحياناً تماماً، أما في البسيكودراما فالعلاقة هي أكثر واقعية وهي غالباً ما تكون على شكل صراع فيشعر المريض كما لو كان مهدداً بسبب تطلب المعالج الصارم تجاهه، تشتعل بينهما النيران في لقاء حقيقي هو صراع النفس[3].

إن كان التحويل مع المدرب المسرحي يتم بطريقة صراعية فالعكس هو ما يجب أن يحصل في التحويل مع المعالج إذ يجب أن يتم بطريقة أكثر عطفاً

1-Minet J. Serge: Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique, 2006, p. 16.

2-Masquelier-Savatier Chantal: Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, paris 2008, p.184

3 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, p.164

واحتـواءً، تماماً كالأم التـي تحتضـن ابنهـا بعد صراع طويـل لتحقيق الـذات مع الأب. بعـد هـذا الـصراع يلجأ المعالج لتوعية المشـارك بأفضل وسـيلة للرسـائل غـير المباشرة وهـي المجـازات "لـكي يجعـل المعالـج الواقـع قابـلاً للمراقبـة، يضطـر على الـدوام الى ترجمـة هـذا الواقع الى مجـازات"[1].

تتحـدث المعالجة النفسـية على طريقـة الغشـتلت-Chantal Masquelier Savatier عـن أربـع ركائـز لوضعيـة المعالج هي [2]:

- **الرحابة Accueillir:** وتتطلب التغاضي عن الأحكام المسـبقة والإسـقاطات عـلى أنواعهـا، إسـكات التفسـيرات، الاسـتخلاصات والترجـمات، تقليـص المشـاريع، المتطلبـات والتوقعـات.
- **المسـاندة Soutenir:** يمتـد القبـول الـذي يتضمنـه الاسـتقبال الى قـدرة المعالـج عـلى ملاقـاة المريـض حيـث يكـون، أي في حالتـه الخاصـة باللحظة الحاليـة لـكي يلتقـي معـه دون الرغبـة في دفعـه الى فـوق أو الى الأمـام.
- **الإحتـواء والإسـتيعاب Contenir**: ويُقصـد بهـا الاحتـواء الـذي يحمـي من التخـلي، وهـو يحصـل بطريقـة عفويـة ومرنة حين نسـمي مـا يحصل ونعبر بالـكلام عـن الإحسـاس والمشـاعر بـدلاً عـن المريـض الـذي غالبـاً مـا يجـد صعوبـة في الـكلام، كذلـك يتـم الاسـتيعاب عـبر حركـة حنونـة أو جملـة ملائمة.
- **التشـبث Tenir:** أي التمسـك والاسـتمرار عـبر الزمـن، فالعـلاج النفسي هو قصـة تُبنـى في الزمـن، ومـرور الزمـن علينـا سـوياً يفتـح المجـال للأخطـاء والتجـارب التـي تتحـول لاختبـارات حياتيـة تحويليـة.

ويلفـت معالـج الغشـتلت Serge Gingerالى أهميـة لغـة الجسـد عنـد

---

1 - Jung Carl Gustave: l'âme et la vie, Buchet/Chastel, France, 1963, 28

2 - Masquelier-Savatier Chantal: م .س.، ص.201-213

المشارك وضرورة العين الثاقبة للمعالج التي تراقب ما يقال وما لا يقال في خلال اللغة الأصدق للتواصل الإنساني التي هي لغة الجسد."ينتبه المعالج في ال Gestalt الى جميع التجليات الجسدية عند المتعامَل معه. الوضعية والحركات الظاهرة وأيضاً الحركات المصغرة شبه الآلية، كأنواع من "الهفوات الجسدية" الكاشفة للمسار الذي غالباً ما يكون لاواعياً، كطقطقة الأصابع مثلاً، تأرجح الرجل، تصلب صغير في الحنك. ويراقب نبرة الصوت، الإيقاع التنفسي كما الدورة الدموية – التي يمكن إدراكها تحديداً عبر الشرايين. اصفرار أو احمرار البشرة. ولا ينسى بأن الجسد هو في الوقت ذاته تعبير شخصي (أشعر بالتعب) ولغة أو تواصل إنساني (أظهر لك بأنني تعب)"[1].

أخيراً يبقى على المعالج أن يسأل نفسه حول الأدوار التي يلعبها المشارك خلال الجلسات."خمسة أسئلة يوجهها المعالج لنفسه :

- ما هي الأدوار التي يلعبها المُتَعَامَل معه في هذه الجلسة وفي حياته الخاصة.
- ما هي نوعية هذه الأدوار.
- ما هي فائدة هذه الأدوار للمتعامَل معه.
- كيف وبأية طريقة يؤديها.
- كيف تتقاطع هذه الأدوار نفسياً واجتماعياً "[2].

مهمة المعالج أن يساعد الفرد لكي يتعايش مع هذه الأدوار بحيث لا يكون مغموراً بدور واحد وبذلك يتقبل تعددية الآخرين، والانتقال من دور الى

1-Ginger Serge: La Gestalt, l'art du Contact, Marabout, paris 2005, p.140

2 - Collectif (Jennings Sue, Cattanach Ann, Mitchel Steve, Chesner Anna, Meldrums Brenda) : the Handbook of Dramatherapy, Routledge, 1994, p.88

آخـر بسـهولة، واكتسـاب ليونـة في الشـكل تمكـن الـذات selfمـن أن تتجلى بأشـكال مختلفـة وتعـبر عن ذاتهـا بحريـة وانطلاق.

في النهايـة لا بـد للمعالـج أن يقـوم بتقييـم عـلى الأقـل مـرة في الشـهر يتـم مـن خـلال أسـئلة يطرحهـا عـلى المجموعـة يقيـس مـن خلالها مسـتوى ومـدى تغيير نظـرة الفـرد الخاصـة لذاتـه ولمحيطـه منظومـة القيـم التـي تسـيّر حياتـه، إضافـة الى المعوقـات، المسـافة التـي قطعها نحو هدفه والمسـافة المتبقية، مدى اكتسـابه قدرات دفاعيـة، ... كلهـا أسـئلة تسـاعد المعالـج عـلى الرؤية بشـكل أوضح وبالتـالي يمكنه أن يقـترح بعدهـا عـلى المـدرب المسرحـي بعض المحـاور التـي تعمل على نقـاط الضعف التـي يـود مواجهتها.

الفصل الثاني:

بين المتفرج والممثّل كان المشارك:

«اللعب هو مخطوطة تُكتَب لكي تُقرأ، لكي تُشاهَد.
وجود ولو شاهد على الأقل هو ضرورة[1]».

إن الجمهور في المسرح العلاجي، تماماً كما هي الحال مع المدرب، هو أحد المواضيع الإشكالية. يتجلى هذا الأمر في تعدد التسميات والتعريفات التي تُطلق عليه بناءً على الهدف أو النظرة التي تخصه بها. فمنهم من يتحدث عن متفرج ومنهم عن مشاهد، وآخرون عن ممثل، وغيرهم عن مشارك، أو مريض أو متَدرِّب أو مُعَالَج، أو متخيِّل... فما سبب تشعّب النظرة الى دور الجمهور؟ وهل لا يزال الحديث عن جمهور أو متفرج في هذا النوع من المسرح حيث تتداخل الأدوار ولا نعود نعرف من ومتى يكون كل منهم ممثلاً أو مشاهداً ممكناً ؟

يعتبر المدرب المسرحي Shams أن "تعبير مشاهد غير مناسب، فالكلمة ذات الأصل اللاتيني specto تردنا الى شاهد العيان، وأصل كلمة مسرح الإغريقية théatron تعني فن النظر. لكن أول ما ننتظره من المشاهد أن ينفي ما يدرك (وفي ذلك يشير الى مقطع سابق يتحدث فيه عن إلغائنا للممثل لصالح

1 - Sheleen Laura: Théâtre pour devenir …autre, EPI paris 1983, p.65

الشخصية المتخيلة) ... فالأفضل تسميته بالمُتخِّيل"[1].

أما تعريف المتفرج الذي ورد في المعجم المسرحي فجاء على الشكل التالي: كلمة spectateurالفرنسية spectatorالانكليزية مشتقة من الفعل اللاتيني spectoreالذي يعني شاهد. والمرادف المباشر لها في العربية هو المشاهد، وهي التسمية الشائعة مع ظهور السينما والتلفزيون قياساً على كلمة مستمع التي كانت تخص متلقي البث الإذاعي. لكن في مجال المسرح فيمكن أن تكون كلمة متفرج أكثر ملاءمة كون مصدرها الفرجة التي الى جانب عملية المشاهدة تعني التفريج عن النفس الذي يربط هذه العملية بالمتعة.

والمتفرج في المسرح هو فرد له كيانه الخاص، ولكنه خلال العرض يصبح جزءاً من مجموعة هي الجمهور. وهو لا يمكن أن يحدد دوره في العرض المسرحي بالتلقي السلبي من خلال المشاهدة لأن الذهاب الى المسرح بحد ذاته هو فعل مقصود وخيار واعٍ. كذلك فإن المتفرج في المسرح يستطيع أن يعبر عن نفسه مباشرة بالتصفيق أو الصفير في الصالة.

تم التمييز بين مفهوم المتفرج ومفهوم الجمهور حديثاً. فالمتفرج هو المتلقي الفرد ضمن المجموعة التي تشكل الجمهور. لكن ذلك لا يلغي فرديته وتميزه عن المجموعة التي ينتمي إليها أثناء العرض، أي الجمهور. أما الجمهور فهو كيان جماعي آني أو دائم يفترض وجود حد أدنى من التجانس. في السبعينات تم التركيز على المتفرج وآلية استقباله للعرض المسرحي بدلاً من معالجة ذلك على مستوى الجمهور. وقد تم ذلك على مستوى التلقي الذي يمس كل متفرج على حدة بشكل متفاوت وأنها عملية ذاتية تتحكم بها عناصر اجتماعية ونفسية وثقافية.

أدى ذلك الى طرح مفهوم جديد هو العلاقة المسرحية، وهي علاقة فعالة

1-Sham's: l'Acteur entre Réel et Imaginaire, l'Harmattan, paris 2003, p. 189

مـن جانبـين. فقـد اعتُـبر منتـج العمـل أي المُرسِـل Emetteur قطبـاً يصمـم معنـى الرسـالة Message، ويسـاهم في عمليـة الترميـز encodage. كـما اعتـبر المتفـرج أي المُسـتَقبِل Récépteur قطبـاً آخـر تلخـص دوره في فـك الروامـز Décodage وتحديد المعنـى، وبالتـالي فـإن العمليـة المسرحيـة تصبـح عمليـة إنتاج مـن جهتـين : بناء على ذلـك، تـم تحديـد مراحـل تتـم مـن خلالهـا آليـة اسـتقبال المتفـرج للعـرض وهـي : انفعـال، إدراك، فهـم، تفسـير وتأويـل، حفـظ في الذاكـرة. وقـد تـم ربـط كل هـذه العمليـات بتحقيـق المتعة[1].

بنـاءً عـلى هـذا التعريـف، فالمتفـرج إذاً هـو الطـرف المتلقـي في عمليـة التواصـل المسرحـي، وإن لم يكـن تلقيـاً سـلبياً بـل فعـالاً كونه يقـوم على فـك الرموز، لكـن دوره محـدد وواضـح تمامـاً كـما أن دور الممثّـل هـو محـدد وواضـح داخل إطار الإرسـال وتصميـم معنـى الرسـالة. هـذا التحديـد يجعـل الأدوار واضحـة مقارنـة مع مـا آلـت إليـه هـذه العلاقـة، ليـس فقـط عنـد ظهـور المـسرح التفاعـلي، بـل حتـى قبلـه مـع مورينـو الـذي يـروي عنـه المعالـج البسـيكودرامي Anzieu أنـه خـلال حضـوره مسرحيـة عـن زردشـت وعنـد دخـول الممثّـل الـذي يلعـب الـدور الرئيـسي، قفـز مورينـو إلى المـسرح وبعـد أن علـم منـه أنـه ليـس زردشـت الحقيقـي فطالبـه بخلـع قنـاع الشـخصية والعـودة الى الإنسـان العـادي. حينهـا أعلـن ممثـل آخـر أن زردشـت الحقيقـي هـو المشـاهد الذي تدخل، فخلت حينها السـاحة لمـسرح العفوية الـذي يهـدف الى تحريـر القـوة الخلاقـة الوحيـدة التـي لا تقـع عـلى الخشـبة ولا في الكواليـس بـل في الصالـة أي الجمهـور. ويعلـق Anzieu عـلى هـذه الحادثـة بالقـول "حـين يتحـول المـسرح مـن الخشـبة الى الصالة يصبح مـسرح الجماعـة، وحين يعكس تركيبـة المـسرح المصطلحـة يجعلها تتفتـت، فالمسرح التقليدي حيـث كل شيء محضر

1- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص. 408 - 409

مسبقاً يحاول إحياء أمر سبق وأصبح ميتاً"[1]

على هـذا المستوى تحديـداً يكمـن الفـرق بـين المـسرح التقليـدي حيـث مسـار الأمـور كـما الأدوار خاصـة مـا بـين المُرسِـل والمتلقـي محـدد مسـبقاً، بينـما في المـسرح التفاعـلي وفي مرحلـة لاحقـة في المـسرح العلاجـي فالمسـار مفتـوح عـلى كل الاحتـمالات، يتنـاوب الـكل عـلى الأدوار بين مرسـل ومتلـقٍ في عملية تحضير يسـميها بـوال بالتدريـب والتحريـض تتـم على خشـبة المسرح هدفهـا إخراج هـذا المتفرج من دور التلقـي وتحفيـزه الى الانتقـال الى دور الإرسـال مـن أجـل الفعـل الحقيقـي عـلى خشـبة الحياة.

يعتـبر بـوال أن المشـاهد في المـسرح التقليـدي هـو أقـل مـن إنسـان، أي مسـلوب الإرادة، ومهمـة المـسرح هـي أن تعيـد إليـه القـدرة الكاملـة عـلى الفعـل. فيطالبـه أن يكـون فاعـلاً، ممثـلاً، متسـاوياً مـع الممثّـل الـذي يتنـاوب وإيـاه اللعـب والإصغـاء. "فلنحـرر الجمهـور مـما طبعـه عليـه المـسرح مـن صـور منتهية للعـالم،... شـاعرية أرسـطو تـؤدي إلى الإضطهـاد، تفـرض مبادئهـا عـلى الجمهـور الـذي بـدوره يسـلم قدراتـه للشـخصيات لـكي تتصرف وتفكر مكانـه فيتحرر بالتالي مـن قدرته على تغيـير المجتمـع، يُطهّـر مـن الدافـع إلى الثـورة والفعـل المسرحـي يحـل مـكان الفعـل الحقيقـي."[2]

يقـوم إذاً مـسرح المضطهـد عـلى تحريرالمشـاهد، فـلا يـوكل أي مـن قدراته لأحـد بـل يتحـرر، يفكـر ويفعـل بنفسـه، و"المـسرح هو فعـل" بحسـب تعبيره.

يـرى بـوال بـأن الفصـل بين المشـاهد والممثّـل لم يولد مع بداية هـذا الفن، والإضطهـاد يتـم عـلى مسـتويين: أولاً في اعتبـار أن البعـض هـو النخبـة ويمكنـه أن

1 - Anzieu Didier: le Psychodrame analytique chez l'Enfant et l'Adolescent, PUF, paris 1994, p. 27-28

2-BOAL Augusto: Théâtre de l'Opprimé, la Découverte, paris 1996, p.48

يكـون ممثـلاً، وثانيـاً في تقديـم هذا الأخـير صوراً جاهزة عـن الواقع للشـعب، كما لو كان يملـك كل الأجوبـة والحلـول ليقدمها للأضعـف غير القادر على إيجادها بنفسـه. "يولـد النـاس متسـاوين لكـن التخصـص يفرقهـم، كلنـا نملـك الدعـوة المسرحيـة، والمـسرح هـو إحـدى لغـات التواصل وهو يمتنـاول الجميـع،... الفعل الجمالي مترسـخ عنـد الإنسـان لدرجـة لا يمكننـا اعتراضـه، فــ esthète تعنـي "مـن يشـعر "والتواصل الجـمالي هـو تواصـل حسي[1]"

والمشـاهد الـذي يـرضى على مضـض بأن يكون مشـاهداً فقط يظـل يحتفظ بقدرتـه ورغبتـه في تغيـير هـذا الواقـع، ومهمـة المسرح الشـعبي أن يبحـث عن هذه الرغبـة ليدفعهـا ويطورهـا مـن أجـل اسـتخدامها في القضـاء عـلى الإضطهـاد.

يذهـب بـوال في طرحـه أبعـد مـن بريخـت الـذي يريـد تغيـير الواقـع مـن خـلال تغيـير وعـي المشـاهد، أمـا هـذا المـسرح فيدعـو المشـاهد إلى الإنخـراط عقـلاً وجسـداً في التغيـير: "المشـاهد سـيقوم بتغيـير الواقـع بواسـطة جسـده، نحـن نمثـل بالوعـي وأيضـاً بالجسـد،... العـرض المسرحي يقدم للمشـاهد رؤية مغلقـة عن العالم، حتـى وإن كان موافقـاً عليها لكنه لا يسـتطيع تغييرهـا، لذلك يجب أن يعطى الفرصة لـكي يجـرب أفعـالاً حتـى وإن كانـت خاطئـة فيكتشـف حينهـا أسـباب الخطـأ[2]".

إضافـة إلى ذلـك يـرى بـوال نوعـاً آخر من الإضطهـاد، وهو تفريغ المشـاهد من الطاقـة عـلى الثـورة وهـذا مـا يحصـل في التطهـير، بينما عـلى المـسرح أن يكـون المحرض والدافـع عـلى الفعـل، "هـو تدريب عـلى الفعل يترك شـعوراً بأن الفعـل الحقيقي لم ينته بعـد فيزيـد مـن الرغبة على القيـام به حقيقـة... المسرح لا يعلو الفعـل الحقيقي بل هو مرحلـة سـابقة أو تحضيريـة لـه، هـو أقـل مـن الفعـل وأكـثر مـن النقـاش المجـرد"[3].

1- BOAL Augusto: م .س.، ص.21 - 22

2-م .ن.، ص.185

3 م.ن.، ص. 186-188

قبـل بـوال وموريـنـو كان التحضير لإسـقاط الحواجز بين المشـاهد والجمهور وفي ذلـك يذكـر بـوال أنـه وقع خـلال قراءتـه لجريـدة le monde على عبـارة "يجب أن يُسـقط الحاجـز الفاصـل بـين المشـاهدين والممثّلـين" وقد ظـن لوهلـة أن الجملة مأخـوذة مـن أحد كتبه، إلا أنه اكتشـف أنهـا لــ Simone de Beauvoir وهي كانت تتحـدث مـن خلالها عـن السياسـة، وتقصـد بأن عـلى الجميـع أن يصبح ممثـلاً وهو مـا يؤمـن به بـوال بأننا كلنا يجب أن نتحـول الى أبطـال protagonistes، وما المسرح الا لتدريبنـا كي نبلـغ ذلك عـلى أرض الواقع[1].

وعـن ضرورة المطالبـة بحـق التعبير يقول روجيه عسـاف: "هنـاك جزء كبير مـن المجتمـع يحتـاج هـو الآخر الى المسرح كوسـيلة تعبـير، ذلك لأن المـسرح هو أحد أواخـر الأماكـن المخصصـة للتعبـير. وحدهـم رجـال المـسرح قـادرون عـلى إدارة هذا النـوع مـن الممارسـات وربمـا تقديـم الجديد"[2]. لكـن ذلك وحـده لا يكفـي والتفعيل أو التحفيـز عـلى الفعـل بحاجـة الى مـرآة. عمليـة تحولنـا الى أبطـال ومطالبتنـا بحـق التعبـير الـذي يحافـظ عـلى إنسـانيتنا، يحتـاج لـكي يكتمل معنـاه الى ذاك "الشـاهد" الـذي مـن خـلال إصغائـه يشـكل مـرآة لأفعـالي فيعطيهـا معنـى ويضفـي عليهـا من ذاتـه وخصوصيتـه في عمليـة تفاعـل مثمـرة. العمـل الفنـي يتوجـه لمشـاهد يضيـف عليـه مخيلتـه الخاصـة، وفي علاقـة بـين مخيلتـين (الأولى تتجسـد في الأشـكال والثانية في الانتبـاه العائـم) ترتبطـان في تواصـل يشـاركهما فيـه كل مـن غـير المُعلـن، السـابق للوعـي، الدفاعـات والمكبوتات.

"يُبنـى العـرض تحديـداً عـلى الكلمـة – المبـدأ : أنـا – أنـت فهـي كعلاقـة، تفـترض فعـلاً موازيـاً. حضـور الممثّـل واضـح وجـلي لكنه يسـتمد وجـوده مـن تقبله

1-Théâtre Public: Revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers, janvier-fevrier 1984, p.60

2 - م.ن.، ص. 61

والاعـتراف بـه كوجـود مـن قِبَـل مـن يتوجـه إليهـم"[1]. "الأنـا" إذاً وتحقيـق الـذات وبلـوغ القـدرة عـلى التعبـير و"التمثيـل" هـي ضروريـة لكـن أهميتهـا عـلى نفـس المسـتوى مـن أهميـة وجـود "الأنـت" الـذي هـو مختلـف عـن الأول بطبيعـة الحال مـن حيـث الأدوار، فالتناقـض هـذا تحديـداً هـو مـا يـبرز اختـلاف وتميـز الأول. لكـن في هـذا الإطـار يتحـدث Jean-Marie Piemme عـن هـذا "الآخر" المثـالي أو المُتَخيَّل فيعتـبر أن الجمهـور الـذي يشـكل مجموعـة مجهولـة عـلى شـكل يد تشـتري التذكرة ونظـرات ترنـو في الظـلام يمكنـه ان يسـتوعب صورة المشـاهد المثالي التـي نطبعه بها.

"أي كتابـة تسـتوجب وجـود متلـقٍ ويمكـن التأكيـد عـلى أن فعـل الـكلام يسـتدعي أذنـاً مرحّبـة حتـى حـين يكـون الصمـت هـو المجيـب. فالــ "أنـا" يحمـل بداخلـه الــ "أنـت"، هـذا "الأنت" الـذي يتوجه "أنـاي" إليه نجده يقع أسـير الخيال، وهـو مـا نجـده حتـى عنـد العظـماء كبريخـت مثلاً الـذي كان حـين يكتـب يفكر فيه وحـاضراً عـلى الـدوام في مخيلتـه خلال تحضـيره للعمل متخيـلاً ماركس بـين الحضور. إن المشـاهد يغـدو مثاليـاً تحديداً من خلال المسـاحة التي يحتلها على شـكل "الآخر" في جدليّـة الخيال. يتحول المشـاهد المثالي الى تجسـيد لرغبـة الكاتب في ذلك "الأخر".

لكـن في مقابـل القلـق المحتمـل مـن فكـرة المشـاهد المثـالي الذي قـد يجعل المشـاهد الحقيقي أقل شـأناً مقارنة معه كون المسـافة بين الاثنين كبيرة. نجد أن بعض المشـاهدين الحقيقـين يمكنهـم إفقـاد العرض الذي يشـاهدونه قيمته مقابـل توقعاتهم المسـبقة. لكن المفارقة هي أن المسرح بالنسـبة لـ Piemme يعمل تحديداً داخل سـوء التفاهـم هـذا، حـين يقـدم العـرض للمشـاهد مـا لا يتوقعـه، وأيضـاً حـين يسـمع هـذا المشـاهد فيما يُقال شـيئاً يختلف عما يُقال. إن سـوء التفاهم هذا يهز حتمية التواصل ويزعـزع تأثـير التعميـم، ويعيـد لنـا الحـق الكامـل كمشـاهدين : بمعنـى التواصـل مع

1 - Caune Jean: Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots Nizet, Saint Genouph, 1996. p. 60.

العـرض بالطريقـة التـي تحلـو لنا. إنزعوا سـوء التفاهم هذا عن المـسرح فلا يبقى أي أثـر للمـسرح، إن كان لوظيفـة المشـاهد معنى مـا، فهو لا يوجد في الفهـم الآني فقط، ولا في احتـمال لوعـي لاحـق، بـل يجب أيضـاً تأمينه على تلك الخشـبة المختلفة حيث المبدعـون والمشـاهدون يكونون ممثلين بالتسـاوي[1].

سـوء التفاهـم هذا وجدلية العلاقة التي يتحـدث عنها Piemme في المسرح التقليـدي هـو صلـب عمليـة التفاعـل التـي يصبـو اليهـا المـسرح التفاعـلي وتحديـداً المـسرح العلاجـي. فهـو إن كان يقرب المسـافة بين الاثنـين (المتفـرج والممثّل) ويجعل إمكانيـة تنـاوب وتبـادل الأدوار ممكنـة، فلـكي يجعل الاحتـكاك مبـاشراً بحيث تلتقي توقعـات الأول الخياليـة مـع توقعـات الثـاني التـي هي أيضـاً تكون خياليـة، لكن هذا اللقـاء يتـم عـلى أرض الواقـع فيـترك أثره عـلى الاثنين محدثـاً التغيير من خـلال علاقة حقيقيـة بـين طرفـين مختلفـين ينتـج عنهـا أن يُسـقط كل منهـما قنـاع المثاليـة الـذي يرتديـه أو يسـقطه عـلى الآخـر ليلتقـي معـه بشـكل أقـرب الى الإنسـانية والواقعيـة والأهـم بأصالة.

حتـى أن بـوال نفسـه يعـرِّف مسرحـه كلغـة تواصل حـين يقـول : "المسرح، إضافـة الى تقديمـه عرضـاً منتهيـاً، هو لغة، نوع من لغة يمتناول المشـاهد وأي إنسـان آخـر ... هـذا النـوع مـن المسرح طبعاً لا يشـبه المـسرح المعتاد، فهنا نجد المشـاهدين يقومـون بالعرض لأنفسـهم. المشـاهدون يجـب أن يُعاملوا كأشـخاص حتى في المسرح العـادي، لا كأعـداد، فهـم لهم حياتهم الخاصة وينتمون الى طبقـة اجتماعية معينة"[2].

ويـرى Bernard Sobel: بـأن بـوال حـين يقـول أن المشـاهد حـين يعـود

1-Théâtre Public: Revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers, janvier-fevrier 1984, p. 50-51

2 - م. ن.، ص. 60.

لمنزلـه لا يعـود مشـاهداً فذلـك في صلـب مـا يقوم به المـسرح، فالإنسـان مضطر على الـدوام أن يقـوم بمجهـود كي يتخلـص مـن الصـورة التـي يكونها عن نفسـه كي يعيش. المـسرح يفاجـئ النـاس حـين يمـزّق القناع الـذي يُجـبرون عـلى ارتدائه منـذ حداثتهم وذلـك كي يصبحـوا كائنـات اجتماعيـة. إنـه وقت مسـتقطع حيـث يمكننـا أن نتنفس، حيـث نـترك "مسرحنـا" الـذي يتـلاشى عـلى مـرأى منـا. "اعتقـد أن الحيـاة اليوميـة هـي المـسرح والمـسرح يجعـل الحقيقـة تخبر عن تلـك المسرحيـة المرعبـة والتي نحن مُجـبرون عـلى لعبهـا إن أردنـا أن نكـون حضاريـين ولا نخـرج عـن القانـون. مسرحية تبعدنـا عـن أصالتنـا نغـرق فيها بالكـذب. وحدها لحظـة الحقيقة هـي حيث تختفي الحـدود مـن خـلال التجـارب المتنوعة التـي تحصـل في المسرح"[1].

هـذا اللقـاء أو العلاقـة لا يجـب أن تقـوم على إقنـاع أو تأثـير أو حتى توقع التصفيـق في النهايـة أو أي شـكل مـن أشـكال التوقعـات ففـي ذلـك سـيطرة وسـلطة لطـرف عـلى آخـر، هـي علاقـة حميمـة دافئـة لا ترغـب سـوى بالانفتـاح عـلى الآخـر أن "تكـون"، تمامـاً كـما لـو كنـا نقـف أمـام لوحـة تمسـنا بصدقهـا فتولد علاقـة معها، نتفاعـل، ثـم نُكمـل مسـيرتنا حاملين بداخلنـا ما نرغب مـن تأثيرها. علاقـة تقوم على تـوازن فـلا يتـصرف الممثّـل كـما لـو كان وحـده عـلى الخشـبة وهـو مـا يطلبـه بعض المدربـين المسرحيـين مـن ممثليهـم "يجـب أن يتـصرف الممثّـل كـما لـو لم يكـن هناك أي مشـاهد في الصالـة"[2]. نافيـاً بذلـك أي إمكانيـة تواصـل، لكـن بالمقابـل لا يجب أن تكـون علاقـة قائمـة عـلى القـوة والتعليـم و"الوعظ"، بل هـي علاقة تسـمح لكل من المشـاهد والممثّـل أن يكـون ويوجـد بالطريقـة التـي يرغـب متقبـلاً الآخـر لوجـوده بـدفء ودون أحـكام، الأمـر الـذي يخلـق تفاعـلاً لا تأثـيراً. إن التفاعـل هـو ضرورة

---

1 ـ Théâtre Public: 60 م.س.، ص.

2 - Caune Jean : Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots, Nizet, Saint Genouph 1996, p. 66

حياتيـة، فالإنسـان كائـن اجتماعي وصحته النفسـية والعقلية وحتى الجسـدية مبنية علـى هـذا التفاعـل. "أن نكـون مـع الآخريـن هـو مـن خصائـص الطبيعـة البشريـة، قـد يكـون مختبئـاً تحـت كتلـة مـن انعـدام الثقـة والخـوف لكنـه لا يـزال موجـوداً، قـد نسـتعيده في أيـة فرصـة فنشـارك الآخرين بكـرم. إحدى هـذه الفرص هـي إخبار القصـة حيـث يبنـي الراوي والمسـتمع نوعاً من المشـاركة. فمن يُخبر يفتح باباً يسـمح ويفتـح عـلى عالمـه الداخـلي، عـلى شيء يخصـه ليشـارك فيـه الآخرين"[1].

بمـا أن مـا يهمنـا في عمليـة التفاعـل والتبـادل أو التنـاوب عـلى الأدوار بـين الفعـل و"مـرآة" هـذا الفعـل، بين الـراوي والمصغـي، بين الممثّـل والمتفرج هـو عملية المشـاركة هـذه وبمـا أن كل تجليات التعبـير والتفاعل والأدوار التي تصـف بعضاً منها L. sheleen في حديثهـا عـن دور الجمهـور: "للجمهـور عـدة أدوار : كمشـاهد يمكنـه أن يبـكي، يضحـك، يصفـق، يصمت أي بالتعبير عن اسـتمتاعه أو خيبته .... دوره الثاني يكـون خـلال الــ paroli حيث يترك دور المشـاهد ليتخذ دور المراقـب. ثم هناك دور المختلـس النظـر الـذي يـسرق المتعـة دون مبادلـة إذ لا ينخـرط، وهـو سيُرفض مـن قِبَـل المجموعـة التـي لا تقبـل مـن يرفـض "الابتـلال". هنـاك مـن يتخـذ دور المخرج أو مـشروع الممثّـل الـذي حـضَّر مشروعـاً لكنـه لم يـشرع بتحقيقـه. هناك مـن يرغب في التمثيـل غـير أنـه لم يجـد الرؤيـة بعـد"[2]. كل هـذه الأدوار يمكن اختصارهـا بكلمة واحـدة هـي المشـاركة، مـن هنـا اعتمدنـا مـن بـين كل التسـميات التـي أطلقت على دور المتفـرج "الجديـد" كلمـة "مشـارك". فجلسـات المـسرح العلاجـي تطلـب ممـن تتوجـه إليهـم أن يكونـوا شركاء حقيقين فعالـين أكان في دور الممثّل أو في دور المتفرج.

1-Pitruzella Salvo: Introduction to Dramatherapy: Person and Threshold, Brunner-Routledge, 2004, p.87

2- Sheleen Laura: Théâtre pour devenir …autre, EPI paris 1983, p.91-92

يعتبر المعالج البسيكودرامي بيار بور أن هذه الإضافة في الروابط العاطفية التي تتسم بها عملية المشاركة هي الإضافة الإنسانية التي قدمتها البسيكودراما الى مجال المسرح إذ يعتبر أن: أي حديث عن تبادل يفترض حرية الإنسان وحرية الاختيار في الحاضر المبرمجة بحسب أحداث الماضي تجعل الفرد يكتشف أن الشخصية أو القناع المكون بلا اختيار حر سوف يبدو قاسياً، جامداً أو عابساً دون بعد أساسي هو البعد العاطفي. أساس الموضوع هو مسألة الشعور المشترك، ففي حين أعطى المسرح الكثير للبسيكودراما، بالمقابل فإن هذه الأخيرة هي فرصة إغناء للمسرح من حيث تدعيم الروابط بين المشاهِد والمشاهَد[1].

لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذه المرحلة هو التالي: كيف يمكن الحديث عن الحرية طالما أن هذا "المشارك" يتم تحفيزه وتحريضه ودفعه الى الفعل ليتحوّل "بالقوة" الى فاعل؟

حرية المشارك في المسرح العلاجي:

هل المشاهد / المشارك الذي يتم تحفيزه وإعادة تأهيل سلوكه نحو نوع محدد من السلوك هو حر بكل ما لهذه الكلمة من معنى؟ أم أصبح مستخدماً لصالح المسرح؟ سؤال طرحه Bernard Dortفي جريدة Le Monde، موجه تحديداً للمسرح التفاعلي الذي يطالب بكسر الحدود بين الخشبة والصالة، وقد جاء الرد عليه من Jean-Gabriel Corosso في مجلة Théâtre public [2].

يعرض Dortواحدة من جلسات théâtre- forumالتي شاهدها بالتالي

1 - Bour Pierre: le Psychodrame et la vie, EPI-DDB, paris 1968, p. 284

2-Théâtre Public: Revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers, janvier-fevrier 1984, p. 74-75-76

بعـد التماريـن الجماعيـة لمسـاعدة المشـاهدين والممثّلـين عـلى التحميـة والتواصـل فيـما بينهـم ومعنـا. يقـوم ممثلـو مـسرح المضطهـد بلعب مسرحيـة قصيرة يسـمونها "بالنمـوذج". المسرحيـة تعـرض نوعـاً مـن الفشـل، أو اضطهـاد لم يتم كـسره، أو حيرة ما. بعدها يسـأل الممثّلون المشـاهدين عن سـلوك شـخصية معينة وهل يمكن القيام بتـصرف آخـر في هـذا الموقـف؟ بعدهـا يُعـاد لعـب المسرحيـة وحالما يشـعر مشـاهد بعـدم موافقـة يوقـف اللعـب بكلمـة "stop" ليحـل مـكان الممثّـل ويعـرض الحـل. يمكـن لغـيره مـن المشـاهدين أن يعطـوا حلـولاً أخـرى في عمليـة تكويـن مـا يسـميه بـوال النمـوذج المضـاد "antimodèle" الذي يسـتبق أحداث الغـد. ينظم اللعبة أحد أعضـاء المجموعـة يسـمى بالجوكر .

بعـد تخطـي أول لحظـات الـتردد نجـد المشـاهدين يشـاركون ولا يـترددون بتبـادل الأدوار مـع الممثّلين، ألمانيا عام 1935 تصبح لبنان عام 1982 ...، والمشـاهدون يغـيرون أعمارهـم وأجناسـهم، لكن النمـوذج المضـاد لا يحمل قوة وصلابـة النموذج، وعـدم وجـود النـص يحرر المشـاهد، لكـن هل هو فعلاً يحرر المشـاهد أم يسـتخدمه لصالـح المـسرح؟ فمـن يرتجـل أمامنا هـذا النموذج المضـاد؟ هل هو حقاً المشـاهد أم الممثّـل الـذي أجـبر هذا المشـاهد أن يحل مكانه؟ الــ théâtre forum هـو بعيد عن أن يقـترح مسـاحة حـرة، "مسـاحة حيـاة"، حيث يمكننـا أن نكون أو نصبـح ما نريد.

المشـاهد بـدلاً مـن أن يصبـح ذاتـه ألا يتحـول الى ممثـل غالبـاً مـن النوعية الرديئـة ؟ وبـدل مـن أن يفتـح عـلى الحقيقـة الا يضيـف النمـوذج المضاد مزيـداً من الخيـال؟ مـسرح بـوال يجهل المسـافة والتفكـير: فهو لا يحلـم إلا بالمسـؤولية والفعل. ننزلـق معـه مـن بريخـت الى سـارتر، والأهميـة المطلقة تصبـح للحكم. يبقى السـؤال الأخـير، هـل يمكننـا مـن خـلال المـسرح أن نخـرج مـن المـسرح نفسـه ؟ نكـسر معـه ومـع وضعـه كخشـبة عـرض؟ هذا ما يعتقده بوال نفسـه، بينما مَشـاهد الــ théâtre

forum تُظهـر العكـس إذ أن حريـة المُشـاهد تتوقـف عنـد دخولـه الخشـبة، بعدهـا يتحـول الى ممثـل ويبقـى أسـير اللعبـة المسرحية. لربمـا يمكنه أن يصبح أكثر حرية لو أصبـح مشـاهداً أفضـل، حـين يكـسر التماهي مـع الشـخصية والانبهـار الذي يمارسـه عليـه العـرض حـين يشـاهد ويفهـم، حـين يعـترف بالخصائـص اللعبيـة "والخياليـة" للعـرض. حينهـا تلتقـي المتعـة والمعرفـة فيتحرر المشـاهد[1].

سـوف نتوقـف عنـد هـذا السـؤال الـذي قـد يصُـح أيضـاً عـلى مسرحنـا العلاجـي، **فـإلى أي مـدى يكـون المشـارك في دورات المسرح العلاجي حـراً في حين أنه "يُجـبر" عـلى الفعـل، "يُجـبر" عـلى التغيـير واكتسـاب سـلوك جديـد ومجموعة قيم ومبـادئ مختلفـة أو تكـسر مـع التـي كانـت تسـيّر حياتـه حتـى هـذه اللحظـة؟**

لا ننكـر أن عمليـة التغيـير لا تكـون سـهلة بالنسـبة للمشـارك الـذي اعتـاد أسـلوباً معينـاً ونمطـاً مبرمجاً ثابتاً لكي يطـرح كل قناعاته وثوابته موقـع النقاش بهدف تبنـي غيرهـا أكثر ليونـة وملاءمة. هذا الأمر يجعل المشـارك تتجاذبه قوتـان بين الرغبة في خـوض التجربـة وبـين الهـرب مـن مواجهتهـا، فهو بالرغم مـن الحريـة الكاملة التي تتيـح لـه المجـال بعـدم المجـيء والانخـراط في التدريبات والتحـول الى "ممثل" سـاعة يشـاء، فهـو حـين يـأتي يكـون قـد وافـق ضمنيـاً عـلى شروط اللعبـة بكامـل حريتـه وإرادتـه، وهـو في كل مـرة يملـك حـق الانسـحاب سـاعة يشـاء، لكنـه يختـار البقـاء. أمـا هـذا الخيـار فـلا يجعلـه حـراً بالمطلـق، بدايـة لأن حريـة الفـرد لا تكـون مطلقـة حـين تصطـدم بحـدود الآخـر وهـذا مـا يتعلمـه شـيئاً فشـيئاً خـلال التدريبـات، وثانياً لأن الجلسـات تفـرض إطـاراً محـدوداً لهـذه الحريـة. وككل فـكل شيء في هـذا المسرح القائـم عـلى تـوازن بين الأضـداد، فالمشارك/المشـاهد أيضاً يكـون حراً وأسـيراً في الوقت نفسـه. أمـا عمليـة التـوازن بـين هذيـن المتناقضـين فهـي أولى خطـوات النضـوج نحـو إنسـان اجتماعـي قـادر أن يعيـش حريتـه ويبنـي هويته لكـن ضمن حـدوده الخاصة

1- Théâtre Public : 75 -74 .م. س.، ص

ودون أن تتعـارض مـع إطـار العيـش الاجتماعي المشـترك.

وقـد جـاء رد Carosso عـلى مقالـة Dort حـول حريـة المشـاهد في صلـب مسرحنـا العلاجـي: إن كان الــ théâtre forumلا يحـرر المشـاهد تحديـداً إلا أنـه بالمقابـل لا يجعلـه أسـير موقعـه كمشـاهد بالمعنـى المعتاد للكلمـة، هـذا الموقع يتغير مع وجود "الإمكانية" المعطاة لكل فرد "بالتدخل" أو عدم التدخل في سـياق الجلسـة. أن نعـرف بأننـا نسـتطيع التدخـل يمكنه أن يغير طبيعـة النظرة الى الأمـور. بهذا المعنى يصبـح كل مشـاهد "بشـكل محتمـل" محرر مـن واجب الا يكـون إلا مشـاهداً، فيضع كل إمكاناتـه للحكـم والتفكـير (عـلى الأقـل) والفعـل (أحياناً) للمشـاركة بشـكل مميز. مـن هنـا نجـد أن الــ théâtre forum يعمـل كمحفـز لكـن لا يتدخل بشـكل جسـدي بالفعل.

حـين يتدخـل إنسـان (حقيقـي) في عالم (خيـالي) تصبح نظرة الشـاهدين إلى هـذا الحـدث أكـثر انتباهـاً، للشـخص طبعـاً لكـن أيضـاً للشـخصية، للنـص لكـن أيضاً لطريقـة تقديمـه، ينتبهـون للمـسرح لكـن أيضـاً للاختلافـات الفرديـة التـي يفتعلهـا وبالتـالي فالمشـاهد بهـذه الطريقـة يصبـح مشـاهداً أفضل.

صحيـح أن شروط الــ théâtre forum صعبـة، ونعـرف أننـا كأفـراد نفضـل أن نكـون داخـل مجموعـات محددة، أكثر تجانسـاً وأمانـاً، فالمسرح مـكان "مقدس"، مهيـب، مؤثـر ومرهـب، لكـن هـل لهـذا السـبب يكـون عـرض الــ théâtre forum يسـتخدم المشـارك في المـسرح بسـبب هـذا الإطـار الدراماتورجـي؟ بسـبب ضغـط الجمهـور؟ نعـم بـلا شـك في جانـب مـا. لم أذكـر أننـي رأيـت هـذا الاسـتخدام حـين راقبـت المشـاركين يتحدثـون بصيغـة الأنـا عن الشـخصية للمـرة الأولى. بالطبـع كانوا أحيانـاً مربكـين لكنهـم كانـوا دائمـاً مقنعـين، لكـن أبـداً لم يكونـوا مسـتخدمين.

يبقـى السـؤال هـل يكـسر هـذا المـسرح مـع المَسرَحـة ليخـرج عـن نظـام العـرض؟ يـرى Corosso أن الــ théâtre forum هـو عمـل مسرحـي مـن منظـار كونـه عرضـاً للعـالم، إخراجـاً للعـالم. كل مـا يقـوم بـه هـو كـسر احتـكار الـكلام

المسرحـي الـذي لا يحـق عـادة الا للخشـبة. هنـاك أيضـاً موضـوع المواجهـة بـين الخيـال والواقـع عـلى أرض المـسرح، الـذي لا يحصـل عـلى شـكل التبـاس بـل إلتقاء وتزامـن، وبـوال يسـتمر يـردد أن "صـورة الواقـع كصورة هـي حقيقيـة" وفي حديثه عـن الــ Metaxis، هـذا الوجـود في عـالم الواقـع وعـالم الشـعر في نفـس الوقـت. ليـس المطلـوب رفـض الجانـب "اللعبـي والخيالي" للعـرض وإنما التسـاؤل من خلال اللعـب وباللعـب حـول العـرض. لا أعتقـد أن في ذلـك تقليصـاً للعـب وإنمـا غنـىً يقدمـه الــ Spectacle- forum.

هـذا أيضـاً مـا يؤكـده بـوال: "في الــ théâtre forum نحـن نعـرض صورة عن الواقـع، إنهـا صـورة وبالتـالي فهي خياليـة، لكن صـورة الواقع بذاتها هـي حقيقية، حين يقـول مشـاهد مـا "stop" ثـم يدخـل هـذا الواقـع، يصبـح قـادراً في الوقـت نفسـه أن يعيـش في العـالم المسـمى بالواقـع وأن يعيـش بنفـس الوقـت مع هـذا الواقـع في العالم المسـمى "بالخيالي". سـوف يدخل المشـاهد في واقع الصورة، لكن بعدها سـوف يختفي هـذا الواقـع مـع نهايـة العـرض بينـما هـو لـن يختفـي بـل سـيعود لحياتـه الطبيعيـة. سـيعود مدعـماً إذ يكـون قـد قام بتمرين عـلى التحرر بعده سـيكون حـاضراً كي يتحرر في صراعـات حياتـه الحقيقيـة. هذا هـو الــ théâtre forum "[1].

لكـن لـو طرحنـا نفـس السـؤال الـذي طرحـه Dort B. حـول كـسر هـذا النـوع مـن المـسرح مع المسرح التقليـدي أم لا، خاصـة فيما يتعلق بالمـسرح العلاجي تحديـداً لاختلـف الجـواب. بدايـة لأن العـرض بمعنـاه التقليـدي ليـس هـو الهـدف بحـد ذاتـه في هـذا المـسرح، ثانيـاً لأن تفاعـل مجـال المـسرح مـع مجـال علـم النفس لا بـد وأن يـؤدي الى ولادة نـوع جديـد لا يعـود ينتمي لأحد الطرفـين بالمطلق فيكون تبـادل الأدوار بـين المشـاهد والممثّـل وليـد أو نتـاج واقـع جديـد. لـذا لا يجـب أن

1 - Théâtre Public: Revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers, janvier-fevrier 1984, p.61

نبحث عن نقاط إلتقاء أو اختلاف مع القديم من باب "فحص جينات الأبوة" والانتماء الأصيل الى المسرح أو عدمه. لماذا لا نستطيع بكل بساطة أن نتكيف مع المتغيرات التي يتطلبها هذا النوع وتجديد النظرة اليه كشكل فريد قد يلتقي أو لا يلتقي مع المسرح التقليدي القائم على العرض، لكن ذلك لا يجعله لا ناقصاً ولا زائداً عن ما سبقه بل بكل بساطة مختلفاً.

أما بالنسبة لما يسميه بوال بالـ Metaxis أي الوجود في عالم الواقع وعالم الخيال في الوقت نفسه فهو ما يستدعي التعمق فيه أكثر في المقطع اللاحق كونه أمراً على قدر كبير من الأهمية. فبالرغم من صعوبة عملية الحدود والفصل بين هذين العالمين خاصة حين يتداخلان بهذه الطريقة المتشعبة، حيث تتداخل الأدوار بشكل كبير، لكن عملية الفصل هذه ضرورية جداً، خاصة وأن عملية المزج والتداخل بين الحقيقة والخيال هي على قدر كبير من الخطورة ويمكنها أن تحمل للمشارك عكس ما يجب للعلاج أن يحمله أي القدرة على التمييز بين الاثنين والتكيف مع متطلبات كل منهما.

حيز الأداء وحيز الفرجة:

«ترسيم الحدود يحول دون الجنون[1]».

إن فصل دورات التدريب على المسرح العلاجي عن الحياة الواقعية أمر ضروري، إن تخصيص مساحة خاصة للجلسات تكون منفصلة عن أماكن الحياة اليومية، كما تخصيص زمان محدد بمعدل جلسة أو جلستين في الأسبوع كزمان مقتطع من الحياة اليومية، يهدفان إلى تفادي التداخل بين الواقع والخيال. كما أن الفصل ما بين هذين العالمين أي الواقع والخيال حتى داخل جلسات التدريب. ضروري أيضاً بالإضافة الى تقسيم الجلسات الى فقرتين الأولى مسرحية والثانية علاجية، إلا أن الفقرة المسرحية نفسها تتطلب وضع حدود ما بين حيز الأداء وحيز الفرجة، بين "الممثّل" وبين "المتفرّج".

ترى L. Sheleen بأن النموذج الأصلي لل théâtron (المساحة المسرحية الكاملة) كان موجّهاً بحسب نظرتنا للشمس. كانت الطبيعة قبل الهندسة المعمارية هي التي تشكل ذلك المعبد القديم، وكون الطبيعة أوسع من أن يحتويها طقس ما، لذلك قلص أجدادنا الكون اللامتناهي الى مشهد معروف أسندوا إليه دلالات. بعدها تحول الـ Templum أي المساحة التي كانت مخصصة في الطبيعة الى بناء هندسي مقفل، و تحول الـ Castro (المخيم) الى القرية، المدينة أو المجمّع. أما كلمة Templum اللاتينية كما كلمة Tamenos الإغريقية فتعنيان: "الفصل، التحديد و القطع". يحدّ حرم المساحة المكرسة ويفصل بين

1 - Caillois Roger: les Jeux et les hommes, Gallimard, Paris, 1967, p.12

المساحة الدنيوية المحيطة والمساحة المقدسة المخصصة للألوهية، هذه المساحة الفاصلة هي رمز لل للافوضى- فوضى[1].

إن تحديد المساحة بين حيز الأداء وحيز الفرجة، هو من أجل إمكانية بناء علاقة بين الاثنين خاصة وأن وجود وكينونة الأول يعتمدان على وجود وكينونة الآخر، وأي ضياع أو إنصهار بينهما يؤدي الى اختفاء العرض، "ظهور المسرح يقسم الناس الى مشاهِدين ومتشاهَدين، حين يصمت البعض لكي يعبر البعض الآخر يولد العرض الذي يستمد طاقته من الرابط العاطفي بين الاثنين، أما سقوط هذا الرابط فيعني سقوط العرض"[2].

كذلك يعرف المعجم المسرحي بالعلاقة بين الصالة والخشبة: "لا وجود لحيز اللعب Aire du jeu بدون وجود حيز للفرجة، وشكل الأول يحدد شكل الثاني لأن العلاقة بين هذين الحيزين هي علاقة عضوية. مع ذلك يظل التمايز بين الصالة والخشبة قائماً مهماً كانت طبيعة العرض وشكل المكان، لأن الخشبة تتحول أثناء العرض الى عالم خيالي وكل ما عليها يخضع لقوانين المتخيّل، في حين تظل صالة المتفرجين جزءاً من الواقع"[3].

إن الخشبة أو حيز الأداء إذاً هو المساحة المخصصة للخيال حيث يصبح كل شيء ممكناً من خلال لعب الأدوار والمواقف حتى أكثرها غرابة، "الخشبة هي مكان اللعب، هي مساحة الخيال وال "كما لو" : حين يرتدي المشاركون ثياب الشخصيات، يدخلون بذلك عالم الخيال حيث يتحول الفعل ويصبح مسموحاً على المستوى الرمزي"[4].

1-Sheleen Laura: Théâtre pour devenir …autre, EPI paris 1983, p.83-84

2 - Bour Pierre: le Psychodrame et la vie, EPI-DDB, paris 1968, p.279

3- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص.182

4 - Minet J. Serge: Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique, 2006, p.104

بالمقابل فإن الصالة أو حيز الفرجة هي عالم الواقع، وهي المراقب لعالم الخيال ووظيفتها بالنسبة للأول تماماً كما وظيفة الوعي بالنسبة للاوعي، مساحة الجمهور هي حيث يستخدم المتكلم "الأنا" للتحاور، حيث تتحرك الديناميكية أو النفور من المجموعة، هو مكان مشاركة ولقاء وأيضاً مواجهة وصراعات، مكان تفكير وتحليل وصمت أيضاً.

أما الاتفاق الضمني بين هاتين المساحتين فهو قائم على أن تفسح مساحة الواقع المجال أمام الخيال ليعبر عن نفسه، وذلك بعدة طرق أهمها تواجد الحضور تلبية لدعوته ساعة العرض، أو الصمت والإصغاء عند فتح الستارة،... وهي كذلك تضع نهاية لهذا العرض عبر التصفيق ومن ثم المغادرة، "دور الممثّل تحدّه مساحة الخشبة وزمن العرض ... لا يعبر التصفيق عن الاستحسان فقط بل هو يحدد نهاية وهم اللعب"...[1]

نجد هذا الفصل بين الواقع والخيال حتى في البسيكودراما التي تعتبر الأقرب الى الواقع كون المشارك فيها يمثل واقعه وحياته الخاصة: "مساحة الخشبة في البسيكودراما تشكل امتداداً للحياة يتخطى الحياة. لا يصطدم فيها الواقع بالمتخيل وإنما يقع الإثنان في مساحة موسّعة لوظائف العالم البسيكودرامي للأشياء، للأشخاص والأحداث"[2]. أما بوال فيرى أنه:"حين يقوم الممثّل بالمسرح الخفي، يكون يخترق الواقع أي أن الخيال يخترق الواقع فيمتزج الاثنان. إنه شعور رائع لا يمكن اختباره الا حين نقوم به. نحن في لعبة كوننا قد حضرنا وتدربنا على المشهد، لكننا أيضاً في الواقع كونه يحدث في مكان مخصص للحياة اليومية، أمام أشخاص من الحياة اليومية لا أمام أشخاص موجودين فقط لمشاهدة ما يحدث"[3].

1 - Callois Roger: les Jeux et les hommes, Gallimard, Paris, 1967, 112

2 - Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965, p.159

3-Boal Augusto: Theatre Public, Revue bimestrielle publie par le theatre de gennevilliers, Janvier-Fevrier 1984, p.61

لكـن مـا أهميـة هـذا الفصـل بـين الحيزيـن؟ "ومـاذا يحصـل حـين تُرفـض اتفاقيـات اللعـب ولا يعـود عـازلاً بـل يمتـد ليُعـدي عـالم الواقـع؟ حينهـا تصبـح إمبراطوريـة الغرائـز مُطلقـة، والنزعـة التـي يُضللهـا ويجردهـا هـذا النشـاط المعزول تنتـشر في الحيـاة العامـة وتحاول إخضاعهـا لغاياتها الخاصة. عندهـا تتحول المتعة الى فكـرة ثابتـة والفـرار الى واجـب، والترفيـه الى شـغف وهاجـس ومصـدر قلـق"[1].

إن إلامكانيـة التـي يتيحهـا المـسرح العلاجـي بإيجـاد مسـاحتين أو خياريـن أمـام المشـارك الـذي يتمتـع بحريـة الاختيـار بـين الدخـول الى عـالم الخيـال أو البقـاء في عـالم الواقـع والمشـاركة مـن خـلال التعاطـف أو الرفـض، تؤمـن الارتياح للمشـارك وتضعـه أمـام مسـؤولية خياراتـه وبالتـالي أمـام إدارتـه الحـرة لحياته.

الحدود في المسرح العلاجي:

إن فصـل الخشـبة عـن الصالـة في المـسرح التقليـدي، من جهة يسـهل عملية الفصـل بـين الممثّـل والمتفـرّج، لكنـه بالمقابـل يجعـل إمكانيـة التفاعـل وتبـادل الأدوار بـين الإثنـين عـلى قـدر كبير مـن الصعوبـة، كونها تتطلـب مجهـوداً وثقة بالنفـس غالباً مـا لا تكـون موجـودة عنـد المشـارك وهـي أصلاً مـا يدعـوه الى حضور جلسـات مسرح علاجـي. أمـا جلسـات التدريـب على المـسرح العلاجـي في العموم فهي غالبـاً ما تحصل في قاعـة كبـيرة يجلـس فيهـا المشـاركون عـلى كـراسٍ موضوعة بشـكل دائري، والسـؤال الـذي يطـرح نفسـه هنـا هـو التالي : كيـف يمكن ترسـيم الحـدود في هكذا جلسـات ؟

"حيز التمثيل لا يكون بالضرورة على شـكل خشـبة مشـيدة محددة الأبعاد بشـكل ملمـوس، فهـو كل ما يحيط بجسـد الممثّل أثنـاء الأداء، حتى ولـو تداخل هذا الحيـز مكانيـاً مـع حيـز الفرجـة كما في الشـارع والسـاحة العامة"[2]. من هنـا فأي أداء تعبـيري، كلامـي أو غـير كلامـي، لأي شـخص كان أمـام مشـاهدين حقيقيـين أو حتـى

---

1 - Callois Roger: les Jeux et les hommes, Gallimard, Paris, 1967, p.103

2- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت، ص.182

وهميـين، يدخـل في إطـار العـرض ويضـع صاحبـه في إطـار وأداء دور ما، وهـذا نقوم به بشـكل عفـوي على الـدوام في علاقاتنـا الاجتماعية.

بما أن الهـدف مـن جلسـات التدريـب هـو أن يعـي المشـارك هـذه الأدوار، ولكوننـا تحدثنـا عـن أهميـة الفصـل بـين حيـز الأداء وحيز الفرجـة، فإننا نجـد أن ما يفصـل بـين الواقـع والخيـال هو خـط وهمي دقيق جـداً، "يفصل بين مسـاحة اللعب ومسـاحة الجمهـور، هـو حدود العبـور ما بين الواقـع أي الجمهور وخيال الخشـبة"[1].

هـذا الخـط الوهمـي مفتاحـه الـسري أو الضمنـي هـو ال "كـما لـو"، التـي تُمَكِّـن المشـارك، ومـن خـلال موافقـة المشـاركين الآخريـن الضمنيـة، مـن الانتقال من عـالم الواقـع الى عـالم الخيـال، حيـث يمكنـه أن يعـبّر عـن أي واقـع كان إنمـا بشـكل أو بغـلاف خيـالي هدفـه تأمـين الأمـان الـذي مـن خلالـه يتمكـن مـن التفاعـل مـع الآخريـن بشـكل عفـوي. "المسـافة والأمـان توأمـان، وكلـما ابتعدنـا عـن مخاوفنا من أنفسـنا أو مـن الباقـين كلما شـعرنا بالأمان، تعطي المشـاركة في الخيال شـعوراً بالأمان مقابـل دافـع للقـاءٍ مـع الآخريـن يتحـول إلى لقـاء مـع الـذات أيضـاً"[2]. لكـن ضرورة وجـود المعالـج في فقـرة الخيـال هـذه هـي تحديـداً لالتقاط الإشـارات الواقعيـة التي يتضمنهـا هـذا الخيـال ولفـت الانتبـاه أو العمل عليهـا في المرحلة اللاحقـة أي مرحلة الاسـتخلاص الكلامي.

أحـد أهـم نقـاط الإختـلاف بـين المـسرح العلاجـي والبسـيكودراما هـو أن حيـز الأداء في هـذه الأخـيرة هـو "امتـداد للحيـاة يتخطـى الحيـاة" بحسـب تعبـير مورينـو، بينـما نـصرّ أن يكـون حيّز الأداء في المـسرح العلاجي خارج الحيـاة، أو بالأحرى مناقضـاً للحيـاة بشـكل يتـلاءم والنظـرة العامـة للموضـوع برمتـه، نظـرة قائمـة عـلى

---

1 - Minet J. Serge: Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique, 2006, p.103

2- Andersen-Warren Madeline & Grainger Roger: Practical Approaches to Dramatherapy : the Shield of persus, Jessica Kingsley, London 2000, p.90

بنـاء تـوازن تخلقـه الأضـداد، مـن هنـا ضرورة مقابلـة عالم الواقـع الذي يتجـلى في حيز الفرجـة مقابـل عـالم الخيال الذي يتجـلى في حيـز الأداء، وضرورة المحافظة على الحدود بينهـما وإن كانـت هـذه الحـدود وهمية من أجـل إمكانية خلق علاقة وتـوازن يقومان عـلى لقاء وارتقـاء المتناقضات.

المشارك / المتفرّج:

قـدم المـسرح التفاعـلي الكثـير في سـبيل تفعيـل المشـاهد وتحفيـزه عـلى الفعـل وإخراجـه مـن سـلبية موقع المتلقـي، وقد نجـح في مهمته خير نجـاح والدليل هـو التطـور الكبـير الـذي حصـل في مجـال المـسرح والـذي فتـح أفـق هـذا الأخـير عـلى مجموعـة الاسـتخدامات الاجتماعيـة التي نشـهدها اليـوم. إلا أن هـذه النظرية سـتكون أكـثر اكتـمالاً لـو اسـتتبعت بالبحـث عـن الشـق الآخـر مـن عمليـة التواصل المسرحيـة، فالممثّـل أو الفاعـل هـو طـرف واحـد مـن طـرفي التواصـل، صحيـح طـرف عـلى قـدر كبـير مـن الأهميـة، إلا أنـه لا يكتمـل إلا بوجـود الطـرف الآخـر أو الـدور الآخـر أي المتفـرج. لكـن نجـد أن الاهتـمام كلـه ينصـب عـلى عملية تدريـب وتحفيز الأول مقابـل إهـمال التدريـب الـذي يجـب للمتفـرج أن يمـر به على الإصغـاء، خاصة في التدريبـات العلاجيـة.

إن تعلـم التلقـي والقبـول مـن غـير أحـكام وبرحابـة ومحبـة ليشـكل أرضـاً خصبـة مـن الثقـة كي يتمكـن ويتجـرأ الآخـر عـلى المشـاركة هـي مهمـة صعبـة جداً. خاصـة وأننـا نـتربى عـلى الأحـكام ووضع الآخـر داخل إطـار الهويـة، الديـن، الطائفة، اللـون، الطبقـة الاجتماعيـة، المهنـة .... كلهـا حواجـز نضعهـا بيننـا وبـين الآخـر تحول دون معرفتـه مـن الأعـماق وتقتـصر عـلى علاقـة سـطحية يتـم التواصـل فيهـا عـلى مسـتوى الشـكل لا الروح، وبالتالي تحول دون السـماح له بالتعبير عن نفسـه بحرية. أي أن نوعيـة التلقـي "المشـوهة" تؤثـر عـلى عمليـة الإرسـال، ولـكي يكـون المشـارك

فعـالاً في المـسرح العلاجـي لا يكفـي أن يتـدرب عـلى الفعـل فقـط، بل أن يُقـرن هذا التدريـب بتدريـب عـلى الإصغاء. فكيـف يكون المشـارك متفرجاً بكل مـا للكلمة من معنى إذاً؟

للإجابـة عـلى هـذا السـؤال نبـدأ بتعريـف التلقـي أو الاسـتقبال، ومفهـوم الاسـتقبال حديـث نسـبياً في الخطـاب المسرحـي، وقـد أخـذ خـلال تطـوره معـاني متعـددة أهمهـا: مـن الفعـل اللاتينـي recipere وهـو الـذي يمارسـه المتفـرج الفـرد كإنسـان لـه مكوناتـه النفسـية والذهنيـة والانفعاليـة والاجتماعيـة لتفسـير مـا يُقدم إليـه في العـرض المسرحـي. وعمليـة الاسـتقبال بهذا المعنـى تتضمن عمليـات متعددة يدخـل فيهـا الإحسـاس والإدراك والحكـم أو بنـاء المعنـى والذاكـرة.

تختلـف طبيعـة الاسـتقبال حسـب علاقة المتفـرج بالعرض وبالمـسرح ككل، فـذوق المتفـرج وتكوينـه المعـرفي ومـدى اعتيـاده الروامـز المسرحية ومعرفته المسـبقة للنـص بالقـراءة أو مـن خـلال عـروض سـابقة، كلهـا عوامل تلعـب دورها على مسـتوى ونوعيـة التلقـي. كذلـك فـإن عمليـة التلقـي والمتابعـة تتـم عـلى المسـتوى الانفعـالي والفكـري والحـسي وهـي التـي تحدد مسـتوى المتعـة وطبيعتهـا. وهناك عوامـل أخرى تلعـب دورهـا في الاسـتقبال لـدى المتفـرج منهـا عوامـل ماديـة مثـل موقـع المتفرج في الصالـة، ومنهـا عوامـل ذاتية مثل درجة التمثيل مع الشـخصية ودرجة الإنكار بالنسـبة لمـا يُقَـدم عـلى الخشـبة وغير ذلـك. والمهـم في عملية الاسـتقبال هو العمل الـذي يقوم بـه المتفـرج تجـاه ما يـراه، ففـي كل عمل مسرحـي يربط المتفـرج بين مرجعـه الخاص ومرجعيـة العمـل، وبـين العـالم الوهمـي المعروض عليـه وبين واقعـه هو.[1]

إن أي عمليـة تلـقٍ لا تكـون مجـردة بـل أنها حـين تتفاعل مع واقـع المتلقي وقـد يتغـير شـكلها وتنطبـع بخصائصـه. فإننـي لا أرى الأمـور عـلى حقيقتهـا، بـل من

1- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص.27 - 28 - 29

منظاري الخاص وهو أمر طبيعي إلا انه يفقد ما نشاهده إمكانيته بأن يحمل لنا أي جديد، وبدلاً من أن ننفتح على احتمالات جديدة نقوم بما هو معاكس لهذا الأمر أي بأن نقيد ونحصر كل احتمال داخل نظرة ضيقة، مقفلين أي احتمال على التعلم والاكتشاف وبالتالي التغيّر. ولكن ما الذي يجب أن نتعلمه من خلال المسرح؟

ترى Anne Ubersfeld[1] بأن الفن لا يحمل المعنى فقط وإنما الجماليات أيضاً، والجماليات كما المعنى لا تلفت أنظارنا للوهلة الأولى، خاصة في عالمنا الحالي حيث نجدها مسحوقة، بالتالي فإن تعلم التذوق والحس المرهف هو أمر على قدر كبير من الأهمية.

حين نتعلم كيف ننظر ونصغي يمكننا حينها أن نرى ونسمع ليس فقط قصة ما بل أيضاً شبكة الرموز الغنية التي يقوم عليها العرض، وبالطبع أهم عنصر حي ومعقد فيها يكون أداء الممثّلين. هناك إذاً تعلّم يجب أن يتم على مستوى الإدراك العفوي. لكن هذه الأخيرة بطبيعتها إجمالية: فيغدو المظهر التالي للإدراك والذي يسمح بعدها بالتحليل والانتقال الى المستوى الآخر أي الإدراك المفكر. في كلا المظهرين هناك مجهود يهدف الى فصل المشاهد عن النص كي لا تحمله القصة وتبعده عن الرؤية والإصغاء للعرض بحيث يحدد نظام الرموز كعلاقة الممثّل بالمساحة مثلاً والمعنى الذي يمكن لهذه العلاقة أن تحمله. باختصار يمكن تعريف هذا التعلم كنوع من الرياضة للنظر والإصغاء.

يضاف الى ما ذكرنا تعلم الذاكرة، وهناك نوع من الذاكرة العفوية. تتراكم الرموز خلال العرض، وتتغير كالانتقال من إضاءة معينة الى إضاءة مختلفة مثلاً ومعنى هذا الانتقال، بالمقابل لا ينتهي دور المشاهد عند نهاية العرض بل هو يستمر في حواراته مع الأصدقاء، الأقارب وغيرهم....أما بالنسبة للمراجع،

2-Théâtre Public: Revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers, janvier-fevrier 1984, p. 27-29

فـلا تعتقـد Ubersfeld بـأن المخيلـة هـي فرديـة بالكامـل، فـإن كان هنـاك رمـوز في المـسرح فذلـك لأنهـا تصلـح للجميـع وتتخطـى التنـوع الفـردي. لكـن بالطبـع تبقـى بعـض الجوانـب السـحرية التـي يمكن للمشـاهد مـن خلالهـا أن يتخلص مـن حتمية المجموعـة الاجتماعيـة التـي ينتمـي إليهـا. أمـا عمليـة تعليم النظـر والسـمع فتردها قبـل كل شيء الى المدرسـة ومـن ثـم النقـاد وبعدهـم المسرحيـين.

مـن المهـم تعليـم المشـاهد كيـف "يقـرأ"، ألا يضـع نفسـه أسـير الرمـوز، أن يقـاوم التدريـب الاجتماعـي، أن يتقبـل أشـكالاً خارجـة عـن المألـوف والمتعـارف. بالطبـع لا يوجـد مفتـاح للرمـوز، ولا شروط مطلقة تسـمح لنـا بأن نقـول لطلابنا بأن هـذا جيـد أو هـذا سـيىء، ولحسـن الحـظ أنـه لا يوجـد قوانين للخـير والـشر، للقبح والجـمال. مـا التعلّـم إلا احـترام الحريـة لا حصرهـا.

إن احـترام حريـة المشـاهد وعـدم وجـود قواعـد إذاً هو أهم "قاعـدة"، وهي بدورهـا تتـم في عمليـة تبـادل مـع مـن "يُعـبّر" تاركة لـه الحريـة في التعبير عن نفسـه، تمامـاً كـما أن عفويـة المتلقـي تجـاه المرسـل تعمـل كمـرآة توقـظ عفويـة هـذا الأخـير الخاصـة. هنـاك عفويـة للممثـل لكـن هنـاك أيضاً عفويـة للمُشـاهد، مقابل المشـاهد الناقـد الـذي يبحـث عـن تحليل العمل بشـكل منهجي فيفقـد بالتالي متعة المشـاهدة التفاعليـة المرحِّبـة، تمامـاً كـما يتفاعـل الطفـل بعواطفـه ومحبتـه وانفتاحـه بـدلاً مـن اتخـاذ موقـف نقـدي يضـع الحواجـز مـع مـا يشـاهد فيغلـق النوافـذ عـلى أي عمليـة حـوار وتواصـل حتـى الداخـلي. "بـدلاً مـن الحديـث عـن مسـتويات في الإدراك نابعـة عـن متلـقٍّ يمتلـك الى حـد مـا رموز ثقافيـة، نفضـل الحديث عـن إدراك موجّـه بأحكام وتوقعـات مسـبقة تقـوم بتقليـص الجهوزيـة لتلقـي العمـل الفنـي. عـلى سـبيل المثال نجـد المشـاهدين الأفارقة يتلمسـون في مسرحية "الملائكة القتلـة" العديد من المواضيع خاصـة المتعلقـة بالعرقية والاسـتعمار والتـي لم يشر إليها أي مُشـاهد آخر، كونها تخص اهتمامـات وقلـق مجموعتهـم تحديداً. يتعلق الموضوع بإسـقاط التوقعـات والقناعات

المشتركة لهذه المجموعة على العرض.... يوجد إذاً نوع من الإدراك تشوهه الإيديولوجية، يكون فيه الخيال في أدنى درجاته على صعيد الخبرة العملية. وحده الإدراك الفوري والعفوي، النابع من المشاعر أي من المُعاش لا من المعروف، يمكنه أن ينجو من الإيديولوجية (كون هذه الأخيرة وفي تعريفها لا يمكن تقييمها إلا من خلال علاقتها بالمعرفة لا بالمشاعر)"[1].

الصورة (جدو كريشنامورتي) [2]:

النظر – أو السمع – واحد من أصعب الأمور في الحياة؛ النظر والسمع هما الأمر نفسه. إذا كانت عيناك معميتين بمخاوفك، لا تستطيع أن ترى جمال مغيب الشمس. أغلبنا فقدوا صلتهم بالطبيعة، لقد صرنا أناسًا مدنيين أكثر فأكثر، نعيش في شقق مزدحمة وليس عندنا حتى غير حيز ضيق جدًّا للنظر إلى السماء المسائية والصباحية، ولهذا ترانا نفقد الصلة بقدر كبير من الجمال.

أما وقد فقدنا الصلة مع الطبيعة، ترانا بطبيعة الحال ننزع إلى تنمية قدراتنا العقلية. ترانا نقرأ عددًا كبيرًا من الكتب، نذهب إلى الكثير جدًّا من المتاحف والحفلات الموسيقية، نشاهد التلفزيون، ونتسلى بطرق أخرى شتى؛ ترانا نقتبس إلى ما لا نهاية من أفكار غيرنا من الناس ونغالي في التفكير في الفن وفي الحديث عنه.

هناك قصة عن معلم ديني تروي أنه كان من عادته أن يعظ تلاميذه كل صباح. وذات صباح، اعتلى المنصة وكان على وشك أن يبدأ عندما جاء عصفور صغير وحط على حافة النافذة وبدأ يغرد، وراح يغرد بكل قوته. ثم توقف وطار

1- Théâtre Public : 9 م. س.، ص.

2- كريشنامورتي جدو: الصورة من كتاب "التحرر من المعروف" الفصل الحادي عشر، موقع سماوات الإلكتروني عدد 18/2/2010

مبتعـدًا، فقـال المعلـم: "موعظـة هذا الصبـاح انتهت!"

يبـدو لي أن واحـدة مـن أشـد صعوباتنـا هي أن نرى بأنفسـنا رؤيـة واضحة حقًّـا، لا الأشـياء الخارجيـة فقـط، بـل الحيـاة الداخليـة. حـين نقـول إننـا نرى شـجرة أو زهـرة أو شـخصًا، هـل ترانـا نراهـم فعليًّـا؟ أم ترانـا لا نـرى إلا مجـرد الصـورة التي أوجدتْهـا الكلمة؟

هـل اتفـق لـك يومًا أن تختـبر النظـر إلى شيء موضوعي كالشـجرة من دون أيٍّ مـن التداعيـات، أيٍّ مـن المعلومـات التـي اكتسـبتها عنهـا، من دون أي هـوًى، أي حُكـم، جـرب ذلـك وانظـر ما الـذي يحصل فعلياً عندما ترصـد الشـجرة بكيانك كله، بكليـة طاقتـك. في ذاك الاسـتغراق، سـتجد أنـه لا يوجـد راصـد بتاتًا، بل يوجـد انتباه وحسـب. لا يوجـد الراصـد والمرصـود إلا عندما ينعدم الانتباه. أمـا حين تنظر إلى شيء في انتبـاه تـام، فـلا يوجـد حيز لأي تصـور، لأي صيغـة، لأي ذاكرة.

وحـده ذهـنٌ ينظـر إلى شـجرة أو إلى النجوم أو إلى مياه نهـر براقة في ذهول تـام عـن النفـس ذهنٌ يعـرف ماهية الجـمال؛ وحين نـرى فعليًّا نكون في حـال محبة. نحـن نعـرف الجـمال عمومًـا من خـلال المقارنـة أو عبر ما قـام الإنسـان بتجميعه، ما يعنـي أننـا نعـزو الجـمال إلى غرض مـا. أرى ما أعتبره مبنـى جميلاً، وتـراني أقدِّر ذلك الجـمال بسـبب معرفتـي بالمعـمار وبمقارنتـه بمبـانٍ أخـرى سـبق لي أن رأيتهـا. لكنـي الآن أسـأل نفـسي: هـل هنـاك جـمال مـن غير غـرض؟ حين يوجـد راصد هـو الرقيب، المختـبر، المفكـر، لا جـمال هنـاك، لأن الجـمال شيء خارجـي، شيء ينظـر إليـه الراصد ويحكـم عليـه. ولكـن حين ينعـدم الراصد – وهذا يسـتلزم قدرًا كبيرًا مـن التأمل، من التقـصِّي – إذ ذاك يوجـد الجـمال من غـير الغرض.

هَـبْ أنـك تسـير بمفـردك أو مـع أحدهـم وتوقفـت عـن الـكلام. أنـت محـاط بالطبيعـة، ولا كلـب ينبـح، ولا ضجيـج سـيارة عابـرة، ولا رفرفـة طائـر حتـى. أنـت صامـت تمامًـا، والطبيعـة حواليـك صامتـة كلهـا هـي الأخـرى. في تلـك الحـال

مـن الصمـت المسـتتب في الراصـد والمرصود كليهما – حين لا يترجـم الراصد ما يرصده إلى فكـر – يتصـف ذاك الصمـت بخاصيـة جـمال مختلفـة. ليـس هنـاك الطبيعـة ولا الراصـد. هنـاك حـال ذهـن وحـده كليًّـا، تمامًا؛ إنـه وحـده، لا في عزلة، بل في سـكون، وذاك السـكون جـمال. حـين تحـب، هـل يوجـد راصد؟ يوجـد راصد فقـط حين يكون الحـب رغبـة ولـذة. أمـا حـين لا تقـترن الرغبـة واللـذة بالحـب، إذ ذاك يكـون الحب شـديدًا. إنـه، كالجـمال، شيء جديـدٌ كليًّـا كل يـوم. ليـس له اليـوم ولا الغد.

فقـط حـين نـرى مـن دون أي تصـور مسـبق، مـن دون أي صورة، نسـتطيع أن نكـون عـلى صلـة مباشرة مـع أي شيء في الحيـاة. جميع علاقاتنـا في الواقع علاقات "صوريـة" – بمعنـى أنهـا قائمـة على صورة من تشـكيل الفكر .إذا كانـت عندي صورة عنـك وكانـت عنـدك صـورة عنـي، فنحـن بطبيعـة الحـال لا يـرى كلٌّ منـا الآخـر بتاتًا كـما نحـن فعليًّـا. فـما نـراه هـي الصـور التـي شـكَّلها كلٌّ منا عـن الآخر والتـي تمنعنا مـن التواصـل؛ ولهـذا فـإن علاقاتنا تنتهـي بالإخفاق.

عندمـا أقـول إننـي أعرفـك، إنمـا أعنـي أني كنـت أعرفـك بالأمـس. فأنـا لا أعرفـك فعليًّـا الآن .كل مـا أعرفـه هو صورتي عنـك. وتلك الصورة تجميع لما سـبق لك أن قلـتَ في مدحـي أو في ذمـي، لما سـبق أن فعلتَه بي؛ إنها تجميـع لمجموع الذكريات التـي في حـوزتي عنـك. وصورتك عنـي تجميع بالطريقـة ذاتها؛ وهاتـان الصورتان هما اللتـان تعقـدان العلاقـة وتحُـولان بيننا وبـين التواصـل الحقيقي معًا.

لـدى كلٍّ مـن شـخصين تعايشـا مـدة طويلـة صورة عـن الآخر تحُـول بينهـما وبين أن يكونـا عـلى علاقـة حقيقيـة. إذا فهمنـا العلاقـة بوسـعنا أن نتعـاون، لكـن التعـاون لا يمكـن لـه أن يوجـد أصـلاً عبر صور، عـبر رموز، عبر تصـورات إيديولوجيـة. بينما فقط حـين نفهـم العلاقـة السـوية بـين بعضنـا بعضًـا توجـد إمكانية الحـب، والحـب يمتنع عندمـا تكـون عندنـا صـور. لـذا مـن المهـم أن تفهـم – لا عقليًّـا، بـل فعليًّـا في حياتك اليوميـة – كيـف بنيـت صـورًا عـن زوجتـك، عـن زوجـك، عـن جـارك، عـن ولـدك،

عن وطنك، عن قادتك، عن سياسييك، عن آلهتك – ليس عندك شيء غير صور!

هـذه الصـور توجِـد الحيـز بينك وبين ما ترصـد، وفي ذلك الحيـز يوجد نزاع. وإذن، فـما سـنعمل عـلى اكتشـافه الآن سـوية هـو إنْ كان مـن الممكن لنـا أن نتحرر مـن الحيـز الـذي نوجِـده، ليـس خارج أنفسـنا وحسـب، بـل في أنفسـنا، الحيـز الذي يجـزئ البـشر في جميـع علاقاتهم.

عندمـا توجِـد حيـزًا بينـك وبـين الغـرض الـذي ترصـده، سـتعرف أن الحـب يغيـب؛ ومـن دون الحب، مهما اجتهدت في إصلاح العالم أو في إحداث نظام اجتماعي جديـد، أو مهـما أسـهبت في الكلام على تحسـينات، لن تتسـبب إلا في العـذاب. فالأمر منـوط بـك. ليـس هنـاك مـن قائـد، ليـس مـن معلـم، ليـس من أحـد يخبرك بمـا أنت فاعـل. أنـت وحـدك في هذا العـالم المتوحـش المجنون.

قف، أصغِ، إحفظ، إشهد [1]:

ينطلـق شـارل مالـك من شـعار وضعـه هـوسرل Husserlوتبناه مـن بعده هايدغـر للظهورية ليضع شـعاره الخـاص phénoménologieوالذي يمكن أن يفيدنا في بحثنـا عـن طريقـة التلقـي أو تعلـم الإصغـاء، كونـه يلتقـي الى حـد بعيـد مـع مـا نطمـح بلوغه من مسـتوى في التلقي عند المشـارك في جلسـات المـسرح العلاجي. لقد قسـم مالـك عمليـة التفاعل إلى أربـع مراحل.

- **قف :**

شيءٌ، أيـاً كان هـذا الـشيء، يسـتوقفني، فأقـف. وقـوفي أمامه موقـف كياني. ذلـك أن مجـرد عـدم المـرور بـه، مجـرد الوقـوف أمامـه يعنـي أنـه اسـترعى انتباهي،

1- مالك شارل : المقدمة، سيرة ذاتية فلسفية، دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1977، الطبعة الثانية 2001، ص. 104 - 122

وأنني قررت أنه يستحق هذا الوقوف. القرار بأن الشيء يستحق أن أقف أمامه، بهذا المعنى الكياني هو بالضبط ما يُقصد بكلمة "احترام". أول مبدأ ميتافيزيقي للفلسفة الظهورية هو احترام الوجود كما هو. الوجود ذاته يحدثني عن ذاته وأنا لا قِبل لي وليس لي أي حق في تعديل أو تحوير ما ينبئني به عن ذاته.

قف ضد التحرك المستمر "والبعط". قف تعني السكون والهدوء والتأمل، ضد تغيير الموضوع، ضد التنقل بشكل متوتر، قلق. قف تعني الصبر، القبوع، الراحة، التقوقع، الانتظار. كل هذه العبارات الظهورية تحذر تحذيراً قاطعاً من ترك الشيء قبل استيعاب مادته ومركزه وقدره. إن كان من مرض رهيب قتّال في الوجود المعاصر، فهو هذا القلق الكياني المحرور، هذا الانتقال المضطرب من كيان الى كيان، كالنحلة ما أن تحط على زهرة حتى تطير منها الى زهرة أخرى.

- **أصغِ :**

إذ تقف، أصغِ الى همسات الوجود. لماذا فضلنا الإصغاء على النظر؟ لأن الوجود يتركب فينا بالقول الموزون لا بالشكل المقطَّع. لأن حتى الكلمة المكتوبة التي نراها فنقرؤها نشأت أصلاً من كلمة ملفوظة. لأن حتى الكلمة المكتوبة، إذ نقرؤها بصمت نلفظها بيننا وبين أنفسنا. لأننا إذ نقرأ ساعات في الكتب والصحف والمجلات، ففي هذه الساعات جميعاً إنما نحدث أنفسنا. لأن الأشياء جميعاً صمٌّ بكم الى أن يأتي كل شيء من لا شيء، فالإنسان وحده هو الذي يخلق إسماً لكل شيء. والإسم هو الكلمة، والكلمة بالنطق، والنطق للسمع. الكلمة هي الرابط، هي الصلة، هي العِشرة بين البشر، هي الحياة. والرؤية التي لا تتحول الى كلمة وقول هي الموت.

الإصغاء لا يعني فقط تصويب الأذن، بل تصويب وجودك كله نحو

الـشيء، بمـا في ذلك عينـك وأذنك وانتباهك وجميع حواسـك ومـداركك، الإصغاء ليس عمليـة محـض منفعلـة. تصبـح منفعلـة فقـط حين ينطـق الكائـن الذي نقـف أمامه ونصغـي إليـه بمـا يكنّـه. ولـكي ينطـق وجـب أولاً اسـتنطاقه. عملية الاسـتنطاق هذه جـزء مـن موقـف الإصغـاء. نكـون فيهـا جـد فاعلـين مسـتنبطين جاديـن. تـدور حول الكائـن أو الـشيء مـن هـذه الجهة وتلـك، الى أن نسـتنفد جهاته كلها. لا نترك شـاردة أو واردة لا نجـرب. نداعبـه مـن هنـا، نثـيره مـن هنـاك، نسـتفزه من هنالـك. موقعنا منـه موقـف مهاجـم مُتَحَـدٍّ لا موقف منفعل قابل. نسـتمر في هـذا الموقف الهجومي الى أن ينطـق الكائـن أو الـشيء بمـا فيـه، أو بكلمـة أصح، الى أن ينطـق بمـا تسـتحق محبتنـا لـه ووداعتنـا أمامـه أن ينطـق لنـا به. النطـق وليد الاسـتنطاق.

– **إحفظ :**

"إحفـظ" تعنـي صُـن، إرعَ، لا تُضيِّـع. "إحفـظ" تعنـي جَمِّـع، كَـوِّم، أو على الأقـل ضعـه في مـكان لائـق بـه تعـرف كيـف ترجـع إليـه فيـه حـين تشـاء. المهـم في "إحفـظ" أن الإنسـان ليـس إنسـاناً بمجـرد أن يقـف ويصغـي، بـل عليـه أن يُبقـي في كيانـه مـا وقـف أمامـه وأصغـى إليـه. إذاً عنـى وجـودك أنـك مـا أن يتركـب الوجـود بكلمـة فيـك حتـى تندثـر هـذه الكلمة منـك وتتبخر، فأنت لسـت بإنسـان. الحافظة هـي الذاكـرة، وقـد يكـون النسـيان جريمـة الوجـود الأولى. الإنسـان يحفـظ مـا خَبِرَ وعـرف. هـذه الخـبرات الصافيـة العظيمة، هذه الظهـورات الرائعة التـي تمنحنا إياها الحيـاة، حـرام أن ننسـاها، حـرام أن لا نحفظهـا أو نسـجلها أو نتذكرهـا. نسـيانها خسـارة كونيـة. نسـيانها نحـر للوجود.

وكـما أن البـشر في هـذا العـصر السـعيد لا يقفـون ولا يصغـون، هكـذا هـم لا يحفظـون، لا يتذكـرون. إنهـم دائمـاً ينسـون، وعـلى المـاضي وعِـبَرِه يتمـردون. في اللحظـة فقـط يعيشـون، تاريخـاً لا يملكون. شـعوب برمتها اليوم، حذفـت ماضيها من

تاريخهـا. شـبان أشـداء كُثُرٌ اليـوم، نبـذوا كل رادع وكل مثـال. بقيـم الـتراث وعِـبَره لا يعترفـون، وعـلى آبائهـم وأجدادهم ثائـرون، وعالماً محـض جديداً يظنون أنهـم بانون. كـم هـم مغـرورون. كـم هـم شـامِخون. كـم هـم مضلَّلـون. ولذلـك سيسـقطون. بـل سـيندثرون. المسـتقبل لـن يذكرهـم لأنهـم في الحـاضر فقط يحيـون والمـاضي وتراثه لا يذكـرون ولا يعرفون.

– **إشهد :**

"شَـهِدَ" تعنـي عايـن، اطلـع على، حـضر، وهي تتضمـن الحضـور المباشر أو المعاينـة المبـاشرة للـشيء دون أي وسـيط ثالـث بيننا وبـين الشيء. فأنا لا أسـتطيع أن أشـهد إلا لأني شـاهدت "بـأم العـين". والظهوريـة هـي دائماً مـا يُعلن عن ذاتـه بذاته أمامنـا دونما أي وسـيط.

لا يمكـن أن تقـوم شـهادة إلا عـلى أسـاس مشـاهدة، لكـن العكـس أيضـاً ضروري، فالمشـاهدة التي لا تشـهد تبقى ناقصة، بل لا تسـتحق أن تسـمى مشـاهدة. إذا شـاهدت الحـق وعاينتـه ولم تشـهد بـه، فكأنك لم تشـاهده ولم تـره. من خصائص الحـق ليـس فقـط أن يشـاهَد بـل أن يُشـهد لـه بالطريقـة اللائقـة بـه. معرفـة الحق في أي حقـل أو نطـاق تسـتدعي التعبـير عنـه، وإلا كان العـارف كافـراً بـه. خائنـاً لـه. المشـاهدة التـي تبقـى طـي الكتـمان الى الأبـد هـي مشـاهدة لا شيء. ولذلـك هي لا شيء. ففـرح الإعـلان هـذا لا يضاهيـه فـرح آخـر في الحيـاة. معرفـة الحـق هـو الفرح والشـهادة لـه هـو الفـرح الأكـبر. حريـة تأليـف حلقـات أو جمعيـات أو مـدارس، يتشـارك فيهـا البـشر ويتذاكرون بمـا يعرفـون، و"يُعَلَّم" فيهـا "المعَلِّمُ" مـا يعرف، من أقـدس الحريـات. إمنـع العـالم عـن التعبـير، عـن النـشر، عـن التدريـس، عـن النقاش الحـر، عـن مشـاركة الغـير، تحكـم عليـه بالموت.

"أشـهد" تعنـي الخـروج مـن الـذات الى مشـاركة الغـير. تعنـي عـرض مـا

شاهدت على الغير، وتقبل نقدهم وتعليقهم ورد فعلهم. تعني الصداقة، العِشرة، الصحبة، الألفة، المودة والتضامن. تعني حياة المجتمع السليم بكل أبعاده ونشاطاته. تعني التماسك العضوي مع التراث المتراكم، بحيث تنتمي إليه وتخلق منه وبه وفي داخله. تعني العطاء. تعني لحمة التاريخ، تعني وحدة الإنسان.

الشهادة والعرض فن قائم بذاته. ثم إن جمع الحقيقة وضبطها وتنسيقها لا يتم بالعنوة والقسر، بل بحسب طبيعتها هي. ترتيبها يبزغ من رُتَبها هي بعضها مع بعض. وكل تنظيم يُفرضُ عليها عنوة من الخارج خلافاً لطبيعتها يكون بمثابة اعتداء عليها وانتهاكاً لحرمتها. وهذا يؤول حتماً الى صنع شيء بشع وغير مستقر في آن. فالبشع هو الشيء المنتهكة طبيعته، أو الأشياء المنتهكة طبيعة علاقتها بعضها مع بعض.

الشهادة للحق تقتضي قسطاً غير عادي من الجرأة والإقدام، وهذان من أندر الأمور اليوم. الجو مشحون بالضغط والإرهاب، والغالب في المقابل هو روح المساومة والتساهل الرخيص. هو المراءاة والنفاق.

أخيراً نوع "وقوفنا" أمام الضفدعة يختلف تماماً عن نوع "وقوفنا" أمام عهد بيريكليس أو أمام المسيحية أو الإسلام أو أمام أنفسنا كبشر. وكذلك نوع "إصغائنا" "وحفظنا" "وشهادتنا". لكل طائفة من الكائنات والأشياء نوع خاص بها من الوقوف والاستنطاق طريقة البحث نستمدها من طبيعة الشيء ولا يجوز أن نفرضها عليه.

متفرج المسرح العلاجي بين الاندماج والتّغريب، إصغاء قلبي :

إننا حين نطرح الطريقة الظهورية في مقاربة الوجود كمدخل الى تدريب المشارك على الفرجة، وكيف يعطي لكل تفصيل مما يطرحه المشاركون أمامه الاحترام والتقدير الكافيين، بحيث يخصص الوقت والطاقة كي يقف، يصغي، يحفظ ويشهد. قد يبدو هذا الأمر كما لو كنا نطالب بالتماهي أو بإغراق المتفرج

كلياً في حالـة مـن الذهـول والاسـتغراق التـام بمـا يـرى. خلافـاً لمبـدأ التغريـب الـذي طرحـه Diderot في كتابـه "مفارقـة الممثّـل" وطوَّره من بعده برتولـد بريخت والذي "يتحقـق مـن خـلال كـسر الإيهـام وكشـف آليـة البنـاء الدرامـي مـما يجعـل المتفرج يركـز انتباهـه عـلى كيفيـة صنـع الإيهـام بـدلاً مـن الإسـتغراق فيـه"[1]. ففـي المـسرح العلاجـي نحـن نرتجـل وأحيانـاً نركّب المشـهد ونعيده عـلى مرأى مـن الجميع، ونحن ندخـل الخيـال ونخـرج منـه عن طريـق اتفاق ضمني هـو الـ "كما لـو" بسرعة كبيرة. لكننـا بالطبـع نعتـبر أن أي حديـث عن الإيهام بشـكله المطلق هو غـير ممكن في هذا المـسرح، لكـن أيضـاً الـكلام عـن التغريـب هو غـير ممكن.

إنـه ببسـاطة نـوع جديـد مـن الإصغاء، يـترك الآخر يعـبر عن نفسـه باحترام شـديد، فـما يُقـال أو يُمَثِّـل هـو تعبـير كائـن حـي عن نفسـه وهـو يسـتدعي الوقوف أمامـه، دون أحـكام أو أحـكام سـابقة، دون تحليـلات إسـقطها مـن ذاتي عـلى تعبيره، بـل محاولـة اسـتيعاب ورغبـة كبـيرة باكتشـاف مـا يخبئـه، وقبـول وتقبّـل لطريقـة اختلافـه وحقـه بالاختلاف.

لكـن وككل شيء في هـذا المـسرح الـذي يقـع عـلى نقطـة إلتقاء بـين عالمين، هـو حـين يجمـع الاندمـاج والتغريـب في آن نجـده يرتقي بهـما الى مسـتوى آخر من الواقـع، مسـتوى تلتقـي فيـه الأضداد لينتـج من هذا اللقـاء نوع جديد مـن الإصغاء، نـوع يحمـل مـن صفـات الاثنـين إلا أنـه لا ينتمـي لأي منهـما، وبالتـالي لا يجـب مقارنتـه مـع أي منهـما أو تحديـده في إطـار أحدهـما. هـذا النـوع الجديـد نميـل الى تسـميته "بالإصغـاء القلبـي". وذلـك لأنـه يملـك مـن المحبـة مـا يكفي كي يـترك الآخر يعـبر عـن نفسـه وعـن اختلافـه دون أن تتدخـل الأنانيـة لتقـف عائقـاً بـين الاثنـين. هـذا لا يعنـي أننـي حـين أفسـح لـه المجـال بالاختـلاف أضيـع قـدرتي عـلى تحديـد

1- الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006، ص. 139

هويتـي الخاصـة بحيـث أذوب انبهـاراً تماهيـاً مع كينونتـه الخاصة. من هـذا المنطلق فالإصغـاء القلبـي هـو نتيجة عملية تماهـي وتغريب في الوقت نفسـه.

خلاصـة مـا ورد أننـا في المسرح العلاجي لم نعد نسـتطيع تحديد الأدوار بشـكل ثابـت بـين المتفـرج والممثّل، لأن الاثنين يتناوبـان الأدوار، ويمكـن لأي منهما أن يتخلى عن موقع الفرجة ليصبح ممثلاً في أي لحظة والعكس صحيح. لذا فقد اسـتقرينا على تسـمية مشـارك لأنهـا تتضمـن الدورين في نفـس الوقت. لكن تبـادل الأدوار هذا يمكنـه أن يكون عـلى قـدر كبـير من الخطورة بحيث لا تعـود الحدود واضحة في ذهن المشـارك بين عالمين متناقضـين هـما عـالم الواقـع وعـالم الخيـال، لـذا فالفصل بينهما هـو ضروري جـداً لصحة واتـزان المشـارك، مـن هنـا فقـد اعتمدنـا تحديـد حيـز الأداء وحيـز الفرجـة بمصطلح "كـما لـو" الـذي يكون المدخـل الى عـالم الخيال.

أمـا التدريـب عـلى الإصغـاء فهـو في هـذا المـسرح يـوازي التدريـب عـلى "التمثيـل" أهميـة، وطريقـة التدريـب مـن أجـل بلـوغ هـذا المسـتوى مـن "الإصغاء القلبـي" تكـون من خلال طريقتين تلتقيان الى حد بعيد: الأولى يعرضها كريشـنامورتي بحيـث يتـم النظـر أو السـمع الى الأشـياء بشـكل مبـاشر دون أن تقـف بيننـا وبينهـا الصـورة التـي نرسـمها أو نخزنهـا في دماغنـا عنهـا. أمـا الطريقـة الثانيـة فهي تسـتمد جذورهـا مـن الفلسـفة الظهوريـة ويحددهـا شـارل مالـك بأربعـة مبـادىء: قـف – أصـغ – إحفـظ – إشـهد. هـذه المبـادىء الأربعة يجـب أن تتم في كل جلسـة تدريب عـلى المـسرح العلاجـي، التي تكشـف في الفقـرة المسرحية عـلى حقائق دفينـة وأسرار النفـس البشريـة التـي لا ينتهـي البحـث حولهـا، هـذه الأسرار نقـف أمامهـا باحـترام "المقـدس" ونصغـي الى مـا لديهـا من جديد ثم نحفظها ونشـهد عنها أمـام المجموعة في جلسـة العـلاج اللاحقـة. إنه طقسـنا، ومسرحنـا، ولقاؤنا حيث تكتمـل ذاتنا بلقائها مـع ذوات الآخريـن.دون أن تفقـد فرادتهـا وتميزهـا كـذات مسـتقلة مندمجـة في آن.

خاتمة:

«الدين الجديد بلا كنائس هو الدين القديم ذاته متحرراً من ضغوطاته،
الفن الجديد هو نفس الفن القديم متحرراً من القيود.
الأبنية الحديثة التي تحرك حس الجمال في نفوسنا تحل مكان الكنائس.
بهذه الطريقة يصبح الفن ديناً[1]».

في كل مـشروع تدريـب عـلى المـسرح العلاجي نقـوم به، نطرح على أنفسـنا السـؤال ذاتـه : مـا سـبب الشـعبية الكبـيرة التي تلقاهـا التدريبـات المسرحيـة مقابل أي تدريـب نظـري آخـر؟ (وقـد صـادف تدريبنا لأربعين مشـاركاً ضمن مـشروع الأمم المتحـدة مـع شـبيبة الجنـوب اللبنـاني فاضطررنـا إلى تقسـيمهم مجموعتـين، الأولى مـن عشريـن شـخصاً تتـدرب عـلى المـسرح معنـا والثانية مـن عشرين شـخصاً تتدرب بشـكل نظـري مع مـدرب آخـر. الموضـوع هـو نفسـه لكـن ردات الفعـل كانـت تأتي بـأن الملـل يسـيطر عـلى التدريـب النظـري "يا ريـت كل الوقـت مسرح". لماذا يسـأل المشـاركون عـلى الـدوام إن كان هنـاك تدريبـات لاحقة بشـوق كبير؟ ولماذا تستشـف المؤسسـات الأهليـة والمـدارس والجامعات هذا الشـوق فتحاول أن تجعـل التدريبات حـول أي موضـوع اجتماعـي تتـم مـن خـلال المسرح؟

إن إنسـان هـذا العـصر يشـعر بظـمأ كبـير، وبحاجـة إلى التعبـير، التواصـل،

1 - James G.K. & Hall: the New Art, the New Life, the collected writings of Piet Mondrian, Boston, 1986. Traduction Alexis NOUSS

اللقـاء، الأصالـة، الصـدق، خلـع الأقنعة والعـودة إلى العفوية،... ببسـاطة إنسـان هذا العـصر يبحـث عـن ذاتـه الحقة التـي لا توجـد إلا من خلال لقـاء حقيقي مـع الآخر، لقـاء لا تقـف الأنـا Ego فيـه حاجـزاً محمـلاً بالخـوف والعنـف بينهـما، فتخلـق لقاءً سـلبياً قائمـاً عـلى القطـع بـدل الوصـل.

نحـن في عـصر تـأكل فيـه العزلـة روح الإنسـان فتحولـه إلى آلـة. لا يكفـي أن نكـون محاطـين بالآخريـن لـكي تسـقط عزلتنـا، ومـن يصـغِ إلى شـبان اليـوم بدقـة يسـمع تعابـير تصـب بمجملها في نفـس الخانة "أكـون وحيداً حتى وسـط الأصحاب"، "لا أحـد يفهمنـي"، "مـش قـادرة كـون متل مـا أنا بدي"... شـبان اليوم فقـدوا ثقتهم بالآخـر خاصـة في هـذه النقلـة السريعـة جـداً والـشرخ الحاصـل بـين قيـم ومبـادئ أهلهـم وسـقوط كل القيـم السريعـة التـي أحدثتهـا العولمـة.

إنسـان اليـوم فقـد ثقتـه بالأديـان التـي فقـدت مصداقيتهـا حـين أصبحـت قواعـد خاليـة مـن الروحانيـة التي كانت أساسـها لكنها تلاشـت مع خنـق القواعد لها شـيئاً فشـيئاً، إلى أن أصبحـت آليـة سياسـية متكاذبة بامتياز. إنسـان هـذا العصر فقد ثقتـه بالعقائـد السياسـية والإيديولوجيـات لأنهـا تحولـت إلى شـعارات فارغـة تخفي نقيضهـا. هـو فقـد ثقتـه بهذا الآخر المـرآة، الذي يُفـترض به أن يعكس لـه صورة ذاته الحقـة. لم تعـد تلـك الصـورة التـي يعكسـها الآخـر واضحـة ونقيـة بـل باتـت ملوثـة بالغبـار والمصالـح وبالتـالي فهـي لم تعـد قـادرة عـلى نقـل صـورة صادقة.

إنسـان اليـوم فقـد القـدرة عـلى التواصـل الحقيقـي المتجـرد والمتعـالي مـع ذاتـه ومـع الآخـر بسـبب كثرة عـدد الأقنعة التـي نتناقلها مـن جيل إلى جيـل ونتعلم ارتداءهـا غـير عالمـين أنهـا تكبـل ذواتنـا وتجعـل علاقاتنـا الإنسـانية مسرحـاً لانهـائي الحـدود لدرجـة حتـى أننـا حـين نختـلي بأنفسـنا في المسـاء لا نعـود نعـرف وجهنـا الحقيقـي مـن كـثرة الأقنعـة التي تغلفـه، أو ربما أن ملامـح وجهنا تآكلـت خلفها فلم نعـد نملـك وجهـاً.

شـبان اليـوم سـئموا المبـادئ الاجتماعيـة التي لم يعـودوا قادريـن على تبرير

فائدتها لأنفسهم، بل صار واضحاً لديهم أنها توضع لمجرد الحفاظ على صورة وهمية، فراحوا يحطمون المبادئ والقيم بشكل عشوائي تحت شعار التحرر. تحطيم يودي بالصالح مع الطالح وبالتالي يجعلهم يكبرون دون مبادئ كأبنية ترتفع دون أساسات متينة.

شبان اليوم نراهم يتنافسون على كل شيء، ولا شيء يحرك البريق في عيونهم سوى ألعاب المنافسة والقضاء على الآخر وإن بشكل وهمي. هذا التنافس يتربون عليه منذ الصغر، ننميه في المدرسة والبيت وينتقل إلى المجتمع. يتنافسون على المرتبة الأولى والعلامة التي تعدهم بسعادة ونشوة انتصار تلمع كالمفرقعات ثم لا تلبث أن ينطفئ بريقها لتترك عيوناً مشدوهة لبرهة حتى انطفاء البريق لتعود فتتآكلها ظلمة الفلك، ويحل مكانها قلق التحدي الجديد. وكم مرة نراهم يدخلون إلى صف المسرح متأثرين بسبب علامة وقلقين بسبب ردة فعل الأهل، بوجوه محتقنة تنتهي بصراخ وبكاء سببه علامة أو مرتبة أولى.

نظام التنافس هذا يجعلنا نربي أولادنا على أن يعزلوا أنفسهم داخل شرنقة الأنا. نزرع العزلة في نفوسهم فتكبر معهم في عالم العمل وصولاً إلى تنافس السياسيين، فنجدهم يلهثون خلف سلطة، يتذللون أمام منصب، يتقاتلون من أجل شهرة، يدوسون على الآخر الذي قد يعترض طريقهم، غير عالمين أن قتل الآخر يدمر الذات، فما الآخر سوى مرآة وجزء منا.

نحن شعوب لا تعرف العمل المشترك وابتعدنا أكثر ما يمكن عن روحية التعاون والمحبة. أجمل ما قيل وبروح مَرِحَة في هذا المجال جاء على لسان كميل شمعون الذي كان يقول "اللبناني متل كيس البطاطا، من وين ما بتفتحه بيطلع راس". إن روحية التنافس التي ندور داخلها تشكل حلقة مفرغة، فنحن نرغب بالحصول على السلطة للحصول على نظرة اعتراف من الآخر (وهو جرح نرجسي نرغب بتضميده غير عالمين أنه جرح الأنا لأن الذات لا تحتاج

إلى الاعـتراف بهـا كونهـا قائمة بحـد ذاتها)، وذلك إنمـا يدل على فـراغ داخلي.وبالمقابل كلـما تضخمـت الأنـا مـن خـلال التنافـس، لأنها لا توجـد إلا داخـل هذه اللعبـة التي تضـع حـدوداً بينهـا وبـين الآخـر واعتبـاره عـدواً، كلـما زاد الـشرخ بيننـا وبـين ذواتنـا وزاد عطشـنا إلى سـعادة لا يؤمنهـا إلا تواصـل حقيقـي صادق مـع ذات الآخر وبالتالي مـع ذواتنا.

نحـن اليـوم بحاجـة ملحّة إلى خلـع أقنعة الأنا وملاقاة الآخـر والذات بأذرع مفتوحـة كالأطفـال، دون خـوف، وهـي حاجـة تضغـط علينا على شـكل قلق وجودي وتسـاؤلات تقلـق راحتنـا. نحن بحاجة إلى مسـاحة تجمـع البشر على مبادئ إنسـانية جديـدة تقـوم عـلى محبـة مـن نـوع آخـر. لم تعـد الكنيسـة أو الجامـع قادريـن على تأمـين هـذه المسـاحة وهذا الدفء الإنسـاني الحـق. نحن فعلاً بحاجـة إلى دين جديد يكـون أساسـه الإنسـان، ديـن يسـمح للإنسـان بالبحـث فيـه عـن ذاتـه دون حـرج، ديـن قـادر عـلى احتـواء كل جوانـب الإنسـان المنـيرة منهـا كـما المظلمة. ديـن يقارب الإنسـان مـن مختلـف مكوناتـه : الفكرية، الجسـدية، النفسـية (المشـاعر) والروحية. ديـن لا يخـاف المتناقضـات والاختـلاف، بـل أنـه يقـوم عليهـا تحديـداً كعتبـة ارتقـاء نحـو مـا هـو جامـع لها. دين قـادر على قبـول لا بل تشـجيع تفرد وتميـز كل فرد بدلاً مـن تطبيعـه عـلى شـكل الخـراف، يتمتع فيه الفـرد بكامـل حرية التفكـير والاختلاف والكيـان الخـاص وفي نفس الوقت يظل يشـعر بالانتماء إلى تلك المسـاحة التي اسـمها المـسرح وذاك الديـن الذي اسـمه الإنسـان.

بنـاءً عـلى مـا ذكرنا، هل يمكن اعتبـار المسرح العلاجي كديـن جديد؟ لا، نحن لا نريـده دينـاً عـلى طريقـة خـط آرتو، غروتوفسـكي وباربـا. لكننا لا نسـتهين بالقدرات والإمكانيـات الهائلـة التـي يحملهـا لـكي يشـكل بديـلاً ومسـاحة يلتقـي الإنسـان فيهـا مـع ذاتـه والآخريـن. في بدايـة هـذا القـرن ومـع تطـور علم النفـس حل المعالـج مكان الكاهـن بحيـث بـات يلعـب نفـس دور هـذا الأخـير التفريغـي مـن جهـة والإرشـادي

مـن جهـة ثانيـة، ذلك بعـد أن فقد هـذا الأخير مصداقيتـه وثقة النـاس المؤمنين خاصة بعـد سـيطرة العلمانيـة عـلى الدولـة. هكذا نحـن اليوم بحاجـة إلى تأمين مسـاحة تحل مـكان الأديـان التـي فقدت اليوم قدرتهـا على تلبية حاجات الإنسـان في الانتماء، فباتت تفـرق بين البـشر ولا تجمع.

ليـس المـسرح العلاجـي دينـاً مـع أنه قـادر أن يحـل مكان هـذا الأخـير، إذاً مـا هـو المـسرح العلاجـي، إنـه ببسـاطة مسـاحة انتـماء لا ينصهـر فيهـا الفـرد داخل الجماعـة بـل يظـل محافظاً عـلى فرديتـه، وبالتالي يصبح أكـثر قدرة عـلى إقامة علاقة مـع الباقـين كـون الانفصال والتميّز ضروريـين قبل أي حديث عن تواصـل وعلاقة. أما عـلى الصعيـد التقني، فيمكـن تعريف المسرح العلاجـي بأنه التقـاء مجالين مختلفين، لقـاء لا يـذوب فيـه أي مـن الطرفـين لصالـح الآخر، بـل يحافظ على اختـلاف الهويات فتقسـم التدريبـات فيـه وتحـدد حـدود كل منهـما قبـل أن يتكامـلا فيـما بعـد عـن طريـق التعـاون، مـن جهـة المـسرح بأن يبنـي تدريباتـه العمليـة بناءً على مـا تحدده الحاجـات التـي يكـون قـد اقترحهـا المعالـج، ومـن جهـة العـلاج مـن خـلال مراقبـة التدريبـات المسرحيـة واسـتخلاص مـا يجب العمـل عليه خـلال العلاج. أمـا اللقاء بين هذيـن المجالـين فيحصـل داخل المشـارك الذي يكـون قد خضع لتتالي هذه الجلسـات بتناقضهـا وتكاملهـا في الآن ذاتـه. فـلا يكـون المـسرح العلاجي نوعاً من أنـواع المسرح ولا نوعـاً مـن أنـواع العـلاج، بـل هـو وليـد هذيـن المجالين، يحمـل بداخله بـذور كل منهـما إلا أنـه يشـكل وحـدة مسـتقلة بحـد ذاتهـا. نعتقـد أن غيـاب هـذه النظـرة العبرمناهجيـة هـو السـبب الـذي مـن اجلـه يجـد حتـى أصحـاب الاختصـاص اليـوم صعوبـة في تعريـف المـسرح العلاجي.

لقـد أظهـر لنـا البحـث أن أسـباب الاختـلاف التطبيقـي للمـسرح العلاجـي تكمـن في تركيبتـه المفتوحـة عـلى كل أنـواع المـسرح مـن جهـة وكل أنـواع العلاج من جهـة ثانيـة، إذ يمكـن للمـدرب المسرحي اختيـار النوع المسرحي الـذي يلائم الأهداف

العلاجيـة، كذلـك يمكـن للمعالـج اختيـار الطريقـة العلاجيـة المناسـبة للموقـف. إذاً طبيعـة المشـارك تفـرض اختيـار النـوع المسرحـي والعـلاج أو حتـى ابتـكار مـا يتـلاءم مـع طبيعتـه مـن جهـة، ومن جهة ثانية فإن شـخصية المـدرب أو المعالـج أيضاً تفرض نفسـها، كـون هـذا الأخـير يعـرّض نفسـه ويضـع شـخصه موضـع تفاعـل مبـاشر مـع المجموعـة، وذلـك يـؤدي إلى اختـلاف اسـتخدام المـسرح العلاجـي بـين مـدرب وآخر، وإلى عـدم إمكانيـة تجميـده كتقنيـة مسـتقلة عـن شـخصية المـدرب، ووضعـه داخل أطـر محـددة ليصبـح منهجـاً جامـداً يمـارس بالطريقـة نفسـها كـما الرياضيـات، وهو طبعـاً أمـر يناقـض مـا نريـده مـن هـذا المجـال المفتـوح القائم عـلى التغير المسـتمر، واللاثبات.

مـن هنـا فـإن اختـلاف المـسرح العلاجـي عـن البسـيكودراما إضافـة إلى مـا ذكرنـاه خـلال البحـث مـن مقارنـة بـين النهجـين، هـو بـأن هـذه الأخـيرة هـي تقنية محـددة تطبـق إلى حـد مـا بالطريقـة نفسـها ولا تتأثر بشـخصية المعالج أو المشـارك. بينـما المـسرح العلاجـي يتمتـع بليونـة التعاطـي ولا تحـده تقنيـة واحـدة. أما سـبب المشـاكل التـي يواجهها تطبيـق المـسرح العلاجـي تحديـداً حـين يمارسـه أخصائيـي المـسرح، وقـد ذكرنـا ان هـؤلاء لا يتلقـون تدريبـاً عـلى هـذا النـوع كـما هـي حـال أخصائيـي علـم النفـس، فسـببها بالنسـبة لنـا غيـاب تحديـد الأدوار والفصـل بـين الفقـرة المسرحيـة والفقـرة العلاجيـة داخـل جلسـات المـسرح العلاجي. مـن هنا كان اقتراحنـا بمحاولـة تحديـد فلسـفة معينة تنـدرج داخلهـا التدريبات واختيـار التمارين بحيـث تكـون فقـرة الأدوار والتطهير مـن الأدوار الحياتيـة التي يؤديها المشـارك الذي يكـون أسـيراً لهـا في الحيـاة مـن خلال مبـدأ التقليد مـن اختصـاص المدرب، أمـا فقرة الاسـتخلاص الكلامـي الـذي يؤدي إلى الوعـي والتحضير لأدوار جديدة يرغب المشـارك باكتشـافها فتكـون مـن اختصـاص المعالـج.

لقـد حددنـا في هـذا الكتـاب موضوعـاً واحـداً كمثال على اسـتخدام المسرح

العلاجـي الذي تتسـع موضوعاتـه لتطال مجمل العوائق الإنسـانية، هذا الموضوع هو الأهـم مـن بـين المعوقـات التي تقـف في طريق تقـدم الإنسـان وتطوره عـلى الصعيد النفـسي والاجتماعـي، وهـو الخـوف. الخـوف كمسـبب للعنـف، وكعامـل أسـاسي في مشـاكلنا التواصليـة وعزلـة الإنسـان الذي هو بالأسـاس كائن اجتماعـي، يمكن تخطيه مـن خـلال المكونـات التـي يقـوم عليهـا كل مـسرح علاجـي وهـي: اللعـب، الفعـل، الارتجـال والعفويـة، التحفيـز على الابتكار، المشـاعر والتعبير، المخيلـة والرموز، وأخيراً الاسـتخلاص الكلامـي. هـذه العناصر مجتمعة تشـكل باقة تمكن المشـارك مـن الليونة الحياتيـة والتعبـير عـن أعماقه ومشـاركة الغير بـه، وبلوغ التطهير عـن طريق التفريغ بحريـة وقبـول لـكل حالاتـه المشرقـة منهـا والمظلمـة، كل ذلـك يقـود إلى إنسـان أكثر اتزانـاً قـادرٍ عـلى قوننـة العنـف الفردي ومـن ثم العنـف الجماعي بشـكل أكبر، وهو مـا يقـود إلى مجتمـع أكـثر متانـة وإنسـان أكـثر أصالـة في تعاطيه مـع الآخر.

كيـف تعمـل الـذات ومـا الفـرق بينها وبـين الأنـا الوهمية؟ لقـد توصلنا إلى تحديـد الـذات بأنهـا الطاقـة التـي تقـوم بتحريـك الأدوار التـي تفرزهـا "الأنـا"، فحين يقـع مشـارك مـا أسـير دور حيـاتي يفرضـه عليـه المجتمـع أو العائلـة أو المهنـة يكـون بذلـك يخضـع لسـلطة الأنـا التـي تعيـش داخـل الأدوار والأقنعـة، وأيضـاً حـين يخاف مـن دور معـين فيبقـى بعيـداً عنـه يكـون بالتـالي يمنـع نفسـه مـن اكتشـاف طاقـات جديـدة واتجاهـات مختلفـة مـن ذاتـه. حـين يمتلك مـن الليونـة ما يكفي لـكي يطلق العنـان لذاتـه كي تختـار الـدور المناسـب للموقـف دون خـوف، يكـون بذلـك يحـل التـوازن بـين الـذات والأدوار ويكـون هـو مـن يتحكـم بتلـك الأنـا فـلا يعـود يشـعر بضعفـه بـل بقوتـه كونـه هـو مـن يقـود الدفة.

أيضـاً كنـا قـد تسـاءلنا حـول شـخصية المـدرب ودوره إضافـة إلى شـخصية المعالـج ودوره، فاسـتخلصنا بـأن المـدرب دوره تحفيـزي يدفـع بالمشـارك إلى

استكشـاف أبعـد مـا يمكـن لكـن مـع احـترام حـدود طاقاتـه واسـتعداده وحضـوره النفـسي، أمـا المعالـج فـدوره احتوائي يصغي ويستكشـف مـع المشـارك ويبحث عن أجوبـة لكـن بطريقـة تطمـئن هـذا الأخير وتريحـه. دور المـدرب الأبـوي نرغب بأن تسـتلمه مدربـة بينـما دور المعالـج الأمومي نرغـب بأن يؤديه رجـل، وفي ذلك كسر للمعتقـد الشـائع بالترتيـب الاجتماعـي المسـبق للأدوار وتقسـيمها بشـكل جامد.

تسـاءلنا أيضـاً حـول تقسـيم الأدوار ليـس فقـط بـين المـدرب والمعالـج بـل أيضـاً بـين المشـاهد والممثـل. فمـن هـو الممثـل ومـن هـو المشـاهد في هـذا النـوع مـن المـسرح حيـث يتبـادل كل منهـما الأدوار وفي أي لحظـة؟ مـن هنـا كان البحـث عـن تسـمية جديـدة، إذ أنـه وبالرغـم مـن أن تقسـيم الأدوار لا يزال يحصـل أكان في تحديـد المسـاحة المسرحيـة بكلمة "كما لـو"، لكن هذا الممثل/المشـاهد حين يكون في موقـع المشـاهدة يصبـح بحاجـة إلى نوع جديد مـن الإصغاء، نوع قـادر على التماهي والتغريـب في نفـس الوقـت، مشـاهد يصغـي بقلبـه لا بعقله ويتعاطف مع المشـكلة والوضع الإنسـاني الذي يعيشـه شـخصياً أم يشـاهده عند غيره، لكنه في الوقت نفسـه يكـون قـادراً عـلى أن يخلق مسـافة تمكنه من أن يجد الحلول المناسـبة لهـا، فاعتمدنا في ذلـك تسـمية المشـارك. وفي ذلـك أيضـاً تطبيق لنظريـة العبرمناهجية عـلى الطرفين المشـاركين في المـسرح العلاجـي أي الممثل والمشـاهد الذي بات اسـمه مشـاركاً، كذلك الأمـر فيـما يختـص بلقـاء مجالي المـسرح والعلاج الـذي أدى إلى ولادة تسـمية جديدة هـي المـسرح العلاجي.

في نهايـة هـذا الكتـاب نـود الإشـارة إلى أن تقسـيم الأدوار بـين المـدرب المسرحـي والمعالـج كـما اقترحناه كعمليـة تنظيم للمسرح العلاجي لم نسـتطع اختباره مـع معالـج مختلـف وذلك بسـبب تحفظ الممولـين والمنظمين على تدريبـات من هذا النـوع ورغبتهـم باختصـار الكلفـة لتقتـصر على مـدرب واحد. مـن هنا فـإن الطريقة المذكـورة مـن حيـث تقسـيم الفقـرات إلى فقـرة مسرحيـة وثانيـة علاجيـة تقـوم

عـلى الاسـتخلاص الكلامـي، هـو أمـر نقـوم بـه اليـوم بالكامل وتماماً كما هـو مذكور، مـع اختـلاف أننـا نقـوم بالدوريـن بمفردنـا. نحن نلعـب الدوريـن وننتقل مـن الدور التدريبـي إلى الـدور العلاجـي. بالطبـع نطمـح إلى اختبـار الإقـتراح بشـكل كامل حين تتسـنى لنـا الفرصـة، ونعلم مسـبقاً أن هـذه التجربة سـوف تفرض بعـض التعديلات عـلى طرحنـا خاصـة وأن وجود شـخص جديد لـه هويته وكيانـه ورأيـه إلى جانبنا أمر يفـرض تعامـلاً مختلفـاً مـع الجلسـات، وبالتـالي فحدودنـا النظريـة لا بـد وأن تلتقـي مـع حـدوده عـلى أرض الواقع، مما سـيفرض تعديـلات ربما تكون مجـال بحث جديد وتطويـراً للأسـس التـي بدأناهـا، لكـن تلـك التعديـلات قـد لا تمـس بجوهـر الطـرح خاصـة وأننـا نقـوم بتطبيقـه كـما نقترحه ونختـبر مـدى فعاليتـه في كل تدريباتنا.

في هـذا المجـال لا بـد مـن ذكـر المسـألة التـي توقـف عندها بعض مـن قرأ طرحنـا هـذا، وهـي أن تطبيـق مبـدأ الثلـث المتضمـن ومسـتويات الواقـع الخاصـة بالعبرمناهجيـة عـلى المـسرح العلاجـي لا يمكـن أن يتـم مـن خـلال فصـل الأدوار بـين مـدرب ومعالـج. فهـم يـرون بـأن كل منهـما يظـل محتفظـاً بكينونته بهـذه الطريقة، ولا يلتقيـان عـلى مسـتوى آخـر من الواقـع كما هي الحـال مع الممثل/المشـاهد الذي أصبـح مشـاركاً في المـسرح العلاجـي كونـه يتحـول من مشـاهد إلى ممثـل أو العكس.

هـذه إشـكالية بالرغـم مـن أنهـا تناقـض مـا نقترحـه، إلا أنها على قـدر كبير مـن الأهميـة كونهـا تضـع البحـث موضـع نقـاش، فهـل يجـب أن يقـوم بالتدريـب شـخص واحـد يلعـب الدوريـن كـما هي حال ممارسـة هذا النـوع من المـسرح اليوم، خاصـة في تدريباتنـا حيـث نقوم بالدورين معـاً، وبالتالي فلا ضرورة لـكل ما طرحناه؟ مـع إمكانيـة أن يقـوم المـدرب المسرحـي بـدوره التحفيـزي، لكنـه يعـود بعـد ذلـك للقيـام بـدور المعالـج الاحتـوائي، كذلك الأمر بالنسـبة للمعالـج الذي يقـوم بالدورين التحفيـزي والاحتـوائي معاً.

نعتقـد بـأن التقـاء هذيـن المجالـين يكـون ليـس فقـط مـن خـلال التنسـيق بـين

المدرب والمعالج بحيث يعدل المدرب باختيار أو ابتكار تمارينه بما يتلاءم وضرورات العلاج التي يقترحها المعالج، وبأن يبني المعالج ويختار طرقه العلاجية بناء على مراقبته للفقرة المسرحية، بل أيضاً عند المشارك نفسه الذي يتلقى هذين التدريبين تماماً كما الطفل الذي يتربى في عائلة مكونة من أم وأب متناقضين في الأدوار والمهمات لكنهما ضروريان لاكتمال عملية التربية. فيكون بالتالي هو الثلث المتضمن الذي تلتقي فيه المتناقضات على مستوى آخر للواقع لتشكل وحدة متكاملة. لكننا نشدد على ضرورة وجود مساحة أولية، وهي التدريب، حيث تنفصل فيها الأضداد ويعبر كل منهما عن هويته واختلافه قبل أن تلتقي عند المشارك كوحدة، وذلك منعاً لذوبان أحدها لصالح الآخر أو حتى فقدان الديناميكية التي يخلقها صراع الأضداد وما ينتج عنها من احتمالات لامتناهية.

لكن ولكي نكون أكثر دقة في طرحنا، توجهنا إلى مبتكر العبرمناهجية الدكتور باساراب نيكولسكو. فشرحنا له النظرية وشددنا على تعريفنا للثلث المتضمن في هذا الطرح تحديداً، فكان رده بان الطرح صحيح جداً ـ وبأنه يلتقي بشكل مباشر مع الرؤية العبرمناهجية. لا بل أن الدكتور نيكولسكو قد أضاف بأنه قد فوجئ بـ "تميّز الفكرة" على حد تعبيره لدرجة أنه طلب بأن تنشر الأطروحة على الصفحة الخاصة بالعبرمناهجية CIRET كونها الأولى التي تطرح هكذا موضوع، وقد كان ذلك مصدر فخر كبير لنا.

من ناحية أخرى فإن موضوع شخصية المدرب المسرحي وشخصية المعالج، هو موضوع على قدر كبير من الأهمية بالنسبة إلينا على الأقل. وفي هذا الكتاب الذي لم يكن مركّزاً عليه تحديداً، كنا قد خصصنا لهما المساحة والوقت الذي يسمح به الموضوع حتى الآن. لكننا بالطبع نتوقع أن يشكل ذلك مدخلاً للتعمق في موضوع شخصية كل منهما. خاصة وأن شخصية القائد بشكل عام أكان السياسي، الديني، الفني أم التربوي والتعليمي هي موضع تغيرات جذرية في تحديدها.

لم تعد تلك الهالة والصورة المثالية ذات الهيمنة والهيبة التضخيمية للقائد هي الصورة الأمثل في عصرنا هذا. فمع انتشار المعلومات والمعرفة وغزارتها بشكل واسع جداً من خلال الإنترنت، وفي ظل التغيرات المعرفية وطريقة التعلّم التي لم تعد كما كانت قبل العولمة والديمقراطية. كلها أمور تجعل الفرد ينتقل من ذلك الإنسان الضعيف، الذي تنقصه المعرفة والخبرة والمتكل كلياً على من يعرف كل شيء كرئيس العشيرة أو كبير العائلة، المعلم، الكاهن، الشيخ، الساسي،... إلى الإنسان الواعي الذي يمتلك مخزوناً ثقافياً معيناً وكل ما يحتاجه هو تفاعل مع مثيل له يحمل مخزوناً من نوع آخر، لقاء يؤدي إلى إحداث تغير في الطرفين معاً.

بما ان صورة القائد المثالي والقوي كما نعرف هي تعويض عن النقص الشخصي والإحساس بالدونية بحيث يعوض عنه الفرد من خلال إسقاط أحلامه بالقوة على مثاله الأعلى، وبما أن إنسان هذا العصر لم يعد بحاجة لهذه الصورة بل هو بحاجة إلى تطوير قدراته الخاصة كي يبلغ هو نفسه الصورة التي يسقطها على قائد ما، فنحن إذاً اليوم مضطرين إلى البحث عن علاقة جديدة غير قائمة على المستويات بين المعلّم والمتعلِّم، بين المدرّب والمتدرّب،... علاقة تكون أقرب إلى الصداقة قادرة على احتواء التفاعل من الند إلى الند، والأهم إلى مدرب ومعالج يخاطبان الروح فينا خاصة وأن هذا العصر يشهد تخبط إنسانه نتيجة ابتعاد هذا الأخير عن جزء مهم جداً من إنسانيته أي الروح. لكن حتى هذا الطرح بحد ذاته سيكون موضع جدل يمكن أن يتضمنه بحث قادم حول مدى فعالية المساواة في المستويات وسقوط هالة القائد بكاملها في العملية العلاجية.

مع الإشارة إلى أننا لا نطالب بتدريب روحي على شكل مجموعات مقفلة كما هي الحال مع غروتوفسكي وباربا، إذ أننا نعتقد أن هكذا أشكال هي أقرب إلى الفِرَق الدينية Sectes، وخطورتها تكمن في التطبيع الذي يؤدي إلى عدم وجود اختلاف، والاختلاف ضروري من أجل النمو والتطوّر خاصة في طرحنا هذا.

دون أن ننسى طبعاً خطورة المدرب أو المعالج الذي يحررنا من كل شيء إنما يربطنا بشخصه أو بأفكاره دون غيرها، أو ينسى أن يحررنا من التعلّق المرضي به - وهذا غالباً ما يحصل، ولذلك كان على المدرب والمعالج بحسب خبرتهما أن يحرصا على الانتباه لكيلا يتم الانزلاق بهذا الاتجاه وهو عكس المطلوب من هذه التدريبات.

أما التعمق في إحدى التجارب التي قمنا بها أو التي قام بها أي مدرب على المسرح العلاجي مع مجموعة محددة كالنساء، الأطفال، المدمنين، تدريبات التواصل، اللاعنف،... وغيرها، فإنها تجارب يمكن أيضاً الوقوف عندها في بحث مفصل لتوثيق العمل الميداني من جهة، وإلى تحسين هذا النوع المتخصص من التدريبات وملاحظة وقياس فعاليته على المشاركين بدقة أكبر من جهة أخرى. إذ أننا نشهد اليوم الكثير من التدريبات العملية خاصة مع اللاجئين السوريين التي نادراً ما توثق كمستند نظري يستفيد منه المختصون في هذا المجال.

نهاية لا بد من التوقف عند أهمية التفاعل الذي تم بين البحث النظري والتطبيق العملي طوال فترة إعداد هذا الكتاب وما قبله طبعاً. فنحن نقوم ومنذ عام 2003 بالتدريب على المسرح العلاجي أكان في التربية، أو في إطار المؤسسات الأهلية، أو المؤسسات العلاجية أو الشركات، أو في محترفنا الخاص وغيرها... وما كان الموضوع ليكتمل ويتبلور لو لم نكن نملك تلك الفرصة بالاختبار العملي الذي يغذي البحث النظري بشكل كبير. وبالمقابل فإن البحث النظري شكل إطاراً من الثوابت والركائز الفكرية التي جعلت أي تطبيق اختباري يتم على أسس واضحة. هذا التفاعل شكل مثالاً عملياً مهماً لدعم ما نطرحه من إلتقاء الأضداد وتفاعلها كي يرتقي بها نحو ثالث يجمع بينها.

نموذج عن إحدى تشعبات المسرح العلاجي

لقد ركزنا في هذا الكتاب على النوع والشكل الأهم للمسرح العلاجي الذي نستخدمه، لكنه بالطبع ليس الشكل الوحيد. فيما يلي سوف نذكر أحد أهم الأنواع الأخرى التي نستخدمها في تدريباتنا وهو استخدام "المسرحية" كوسيلة للعلاج. منذ العام 2003 ونحن ندير محترفاً مسرحياً، وكل سنة يكون هناك عمل مسرحي يبنيه ويحضره المشاركون بأنفسهم. كنا نعمل منذ سنتين على مسرحية تحوي مواضيع اجتماعية متنوعة، وكان الهدف الأساسي منها هو علاج المشاركين أنفسهم من مشاكل اجتماعية تضغط عليهم فارتأينا أن تشكل هذه المشاكل مواضيع المسرحية المتنوعة.

بدأ العمل على شكل إرتجال جماعي، بعد أن قام كل شخص برواية مشكلته بطرق مسرحية متنوعة وتلقي ردود الفعل ومشاركة الآخرين بالحلول أو بالتعاطف، وهو بحد ذاته فعل علاجي. لكننا لم نكتفِ بهذا الأمر، بل جمعنا المواضيع المتقاربة وكوّنا مشهداً جامعاً لكل منها، وفصلنا المواضيع المختلفة عن بعضها كي يشكل كل واحد مشهداً مختلفاً. حصلنا في نهاية المطاف على عشرة مواضيع ومشاكل اجتماعية كبرى يحتوي كل منها على مواضيع فرعية تندرج ضمن الموضوع الأكبر.

في هذه المرحلة توزع المشاركون الأربعون على فرق يعمل كل منهم على مشهد أو أكثر من هذه المواضيع، وتمّت التدريبات بشكل متفرق بحيث نعطي الملاحظات لهذا الفريق بينما يكون الفريق الآخر يعمل على تطوير مشهده في مكان آخر. في هذه الأثناء قمنا بتخطيط الشكل النهائي للمسرحية الذي ستندرج هذه المشاكل والمشاهد داخله من خلال كتابة البداية والنهاية والفقرات الرابطة بين المشاهد.

اخترنـا أن تكـون جملـة جـان بول سـارتر "الجحيـم هو الآخـرون" كمدخل للمسرحيـة التـي سـميناها "جحيمـي هـو الآخـر". تـدور أحـداث المسرحيـة داخـل الجحيـم وتبـدأ المحاكمـة بـين ملـك الجحيـم (الذي يرمـز إلى النزعـات السـلبية، الأنا Ego) ومخرجـة المسرحيـة (التـي ترمز إلى خالـق الكون) والمرأة الحكيمـة (التي ترمز إلى الـروح، الـذات) حـول مصـير المتهمـين. تتسلسـل عـشر قصـص نـرى فيهـا المتهـم يوضـع داخـل إطـار أخطائـه كـما لو كنـا نجـرده من إنسـانيته ونسـجنه داخـل إطار خطـأ ارتكبـه، مطلقـين أحكامنـا التـي تقتـل أي مجال لرؤيـة الضوء الإنسـاني بداخله. بعدهـا، وبنـاء عـلى طلب المـرأة الحكيمة، نعود لنفسـح لكل متهم الفرصـة بالخروج مـن هـذا الإطـار، وبعد الاسـتماع الى قصته نكتشـف أن الجـلاد لم يولد جـلاداً، بل أنه هـو نفسـه كان ضحيـة جـلاد أكـبر منه.

تتتالى التهم وتتعاظم وتسـتمر الاكتشـافات بأن التهم التي يطلقها المجتمع عـلى الآخـر مـا هـي إلا قنـاع لتغليـف فشـله أو عجـزه أو عـدم رغبتـه أو خوفـه من مسـاعدة الضحيـة واحتضانهـا كي لا تتحـول هـي نفسـها يومـاً مـا الى جـلاد. المسرحية تصـور لقطـات مـن "أخطـاء" المجتمـع، وتحـاول أن تضـع مـرآة أمـام هـذا المجتمـع بهـدف تحفيـز المشـاهد أو الإنسـان عامـة الى ضرورة التدخـل وانتشـال الضحيـة من جحيـم أخطائهـا مطوريـن أهم صفـة إنسـانية نمتلكهـا أي التعاطف.

يسـتمر تناقـل التهـم وعـرض المشـكلات الاجتماعيـة بـدءاً مـن العنـف المنـزلي والتمييـز في التربيـة بـين الشـاب والفتـاة، ووضـع المستشـفيات التـي باتـت أقـرب الى المؤسسـات التجاريـة، وإسـاءة معاملـة الخادمـات والشـكل المعـاصر للعبوديـة، والغـش والاحتيـال في التجـارة، واسـتبداد مـدراء الـشركات بالموظفـين، الـزواج القائـم عـلى المصالح، وتدمير الطبيعة والمحيط بشـكل عشـوائي، والمخدرات، وظاهـرة الإيمـو EMO، والاسـتغلال البـشري وبيـع الجسـد في الدعـارة، والتعصـب المذهبـي والطائفـي والحزبي،...وصـولاً الى المخرجة، وكأن الإنسـان يحاول كل الطرق

كي يتهرب من مسؤوليته ومن فشله في بناء مجتمعه ومحبة أخيه الإنسان، لدرجة إلقاء التهمة على صانعه كونه المسؤول عن خلق هذه الشخصيات في مسرحية الحياة. لكن هنا نجد حكمة المخرجة حين تفسر بأنها خلقت الإنسان وتركت له حرية الاختيار والقرار، لكن ميل هذا الأخير لطريق الشر يدفعه الى تدمير الآخر وتدمير الذات معه.

نحن جحيم الآخر حين نسجنه داخل إطار أخطائه ونحن نعيم الآخر حين نحبه فنحرره من أخطائه، هذه هي رسالة المسرحية. أتى المشروع ضمن إطار ما يسمى بالمسرح العلاجي القائم على تحفيز المشارك على الإبتكار الفني، الاجتماعي والمنطقي، ومناقشة أفكاره وطروحاته عبر تفاعل مع المجموعة يكون الهدف منه بناء كائن اجتماعي بامتياز، قادر على التعبير الحر عن ذاته دون خوف أو حرج. تفاعل هدفه تمكين الطالب من الحوار القادر على الإصغاء الى رأي الآخر والتفاعل معه بليونة . بعد التشاور في موضوع المسرحية بدأت التدريبات على ما يسمى بالإرتجال الجماعي إذ لم يكن الهدف من العمل تحويل الطالب الى متلقٍّ أو أسير نص ما، بل ترك الحرية له بالإبتكار. بعدها قمنا بتركيز ما أطلقته فترة الإرتجال من إقتراحات وأعدنا تشذيبها الى أن اتخذت شكلها النهائي وتحولت الى نص واضح المعالم.

تهدف المسرحية الى تسليط الضوء على الأسباب التي تدفع بالإنسان الى الانحراف لا من أجل تبريرها وإنما من أجل حث الإنسان على انتشال أو على الأقل محاولة انتشال أخيه الإنسان من مشاكله بدلاً من اتهامه وتدمير كل ما يمت للإنسانية بداخله، عالمين أن الضحية التي لا تجد من يمد لها يد العون والمحبة تتأجج نار الحقد بداخلها وفي ذلك تكمن خطورة أن تتحول بدورها الى جلاد يصب نقمته على من هم أضعف منه. فإن كنا نجحنا في تحفيز هذه المشاعر لديك حضرة المشاهد ففي ذلك أول خطوة لبناء مجتمع سليم وناضج كفاية لمداواة أمراضه.

بعـد عـرض المسرحيـة في بـيروت، قمنـا بجولة في مختلـف المناطـق اللبنانية وبدعـوة مـن الجمعيـات الفاعلـة في كل منطقـة بهـدف التوعيـة عـلى هذه المشـاكل الاجتماعيـة، وقـد اقترحنـا أن يفتح مجال النقـاش بعد العرض بين الجمهـور والممثّلين كـون الشريحـة المسـتهدفة بالعـرض هـي الشـبان، وبمـا أن الممثّلـين كلهـم مـن هـذه الفئـة تـأتي الرسـالة مـن النـدّ إلى الندّ. وهكـذا بدأ المـشروع المسـتتبع للمسرحية التي عرضـت عـام 2010 بتوسـيع عمليـة العـلاج لتطـال أكبر عـدد ممكن، وقـد أتت ليس فقـط بفوائـد علاجيـة عـلى الجمهـور وإنما أيضـاً عـلى الطلاب الذيـن اكتسـبوا الكثير مـن خـلال هذا التواصـل الذي يجعلهـم يتبنون قضايـا اجتماعية يدافعـون عنها بكل قوتهـم. أمـا الجمهـور فتـتراوح ردات فعله بين الإعجاب الشـديد وصـولاً حتى الإقدام عـلى إخبـار قصصهـم ومشـاكلهم الخاصة بعـد التفاعل مـع المسرحية. منهـم من كان يعـبر بشـكل مبـاشر مـن خـلال البـكاء، ومنهم مـن يفضـل الحديث مع أحـد الطلاب أو معـي حـول مشـكلة يواجههـا، ومنهـم مـن يعلـن تغيـير مسـار حياتـه حيـث راح كثـيرون يطرحـون على أنفسـهم السـؤال علانية "هـذه المسرحية جعلتنـي أعيد النظر بطريقـة تـصرفي، وحكمـي عـلى الآخريـن، وإلى أي مدى أنـا أتصرف بشـكل جحيم أو نعيـم بالنسـبة للآخر".

في بدايـة أي عـرض كنـا نـشرح قليـلاً حـول رمـوز المسرحيـة كـون المـسرح الرمـزي غـير مألوف لـدى الناس، خاصة وأننـا انتقلنا بالمسرحيـة إلى المناطق الريفية؛ فمثـلاً كان موضـوع الـصراع بـين الجمهـور والممثّلـين حيـث كنـا قـد وضعنـا ممثلـين يتقاتلـون مـع الممثّلـين خـلال العـرض، والمقصـود بـه أن المسرح هـو مـرآة المجتمع، والإنسـان حـين يتقاتـل ويصـارع الآخـر يكـون في صراع مـع نفسـه إذ أن الآخـر هـو مـرآة لنـا، يشـكل صعوبة في فهـم مغـزاه. إضافة إلى موضـوع الثـورات الدموية التـي تنتهـي بـأن تتحـوّل إلى أسـوأ مـن تلـك التـي قامـت لنسـفها، وفي ذلـك يقـول نيتشـيه "انتبـه وأنـت تقاتـل الوحـوش ألا تتحـول أنـت نفسـك إلى وحـش. وحـين

تنظـر إلى الهاويـة احـذر ألا تتحـول أنـت إلى هاويـة"، من هنا كان الاقـتراح إلى تبني أسـلوب غانـدي الـذي لم يرضـخ للظلـم لكنـه لم ينزلـق إلى محاربتـه بنفس أسـلحته.

نتائـج العـرض كانـت أن ثلاث منظمات أهليـة اقترحت اسـتخدام الطريقة نفسـها في معالجة مواضيع اجتماعية، اسـتتبعت بمسرحية بنفس الأسـلوب مع شـبيبة مؤسسـتين أهليتـين تعالجـان مواضيـع يعـاني منهـا المشـاركون وهـي أولاً: المخـدرات، وهـو موضـوع أدى بأحدهـم إلى الاقـتراب مـن الموت وهـو بعد العرض يقدم شـهادة حياتيـة لتجربتـه كوسـيلة لمخاطبـة حقيقية إلى نهاية هـذا الطريق.

وقـد اسـتتبعنا العـرض بمحـاضرة قصـيرة حـول مخاطـر المخـدرات، ومررنـا مغلفـاً توضـع فيه أسـئلة المشـاركين بشـكل سري كونه موضوعاً حساسـاً بالنسـبة لمن يعـاني. كـما وجعلنـا العدد الذي لا يسـتهان بـه من الحضور والذي تبـين أنه يعاني من هـذه المشـكلة عـلى تواصـل مـع المؤسسـة المتخصصة بالعـلاج من الإدمـان. الموضوع الثـاني هـو معانـاة الفلسـطيني مـن حيـث فقدانـه لأقـل حقـوق الإنسـان بالعيـش الكريـم وقـد أخبرنـا مقـترح الموضـوع أنـه قـرر الحديـث عـن معاناتـه كفلسـطيني بعـد حضـوره لمسرحيـة "جحيمـي هـو الآخـر"، وهـو الـذي في بدايـة اللقـاء كان لا يـزال يحـاول تنميـق الحديـث وقـد أجـاب عن سـؤالنا حول المشـكلة التـي يرغب في الحديـث عنهـا بأنـه ضـد الظلـم والعنـف. أمـا الموضـوع الثالـث فهـو مخاطـر جبـل النفايـات واحـترام البيئـة. هـذه المواضيـع الكـبرى يتخللهـا مواضيـع فرعيـة كالصورة التـي يحـرص المـرء عـلى تركهـا لـدى الآخـر بغـض النظـر عـن صحتهـا ومصداقيتهـا، الأقنعـة الاجتماعيـة واتخـاذ الآخـر موضوعـاً للثرثـرة، التفرقـة الدينيـة والمذهبيـة والعنصريـة، انعـدام فـرص العمـل للشـبان...

أمـا في مؤسسـة أخـرى فـكان العمـل عـلى مسرحيـة حـول موضـوع التربيـة والتعليـم بـكل مـا يحمله مـن تنافس ونقـص في الحوار ومشـاكل أهمها علاقة الأسـتاذ بالمتعلّـم، بحيـث يعامَـل هـذا الأخـير كما لـو كان مسـتوعَباً للمعلومات تُلقـى فيه كل

أنواع المعلومات من غير الاهتمام بمشاعره أو بإنسانه؛ وفي هذا المجال اخترنا أن يكون اسم المسرحية "أنا مش مستوعب" بفتح العين وكسرها في الوقت نفسه، كدلالة على عدم استيعاب الطالب من جهة ومستوعب النفايات من جهة ثانية. تعالج المسرحية كل أنواع المشاكل التي تصادف ليس فقط الطالب بل أيضاً الأستاذ الذي يعاني من ضغط المسؤولين واستغلالهم بحيث يحوّل هذا التعاطي على الطلاب، تطرح قضية شكل الصف غير الإنساني مستبدلة إياه بصف دائري، وتتطرق إلى العنف بكل أشكاله أكان من جهة المعلمين أو الأهل، كذلك التمييز وتربية روح التنافس ومخاطرها على الطالب، كما تربية روح الطائفية منذ الصغر... إضافة إلى عدد كبير من المواضيع التي اقترحها المشاركون كقصص واقعية من صلب معاناتهم خاصة وأنهم بغالبيتهم كانوا من الطلاب أو الأساتذة.

إن هذه الطريقة لا تقل عن التدريبات التي اقترحناها في هذا البحث أهمية، لكنها بالطبع أقل عمقاً من الناحية العلاجية. وهي يمكن تصنيفها في خانة التوعية الاجتماعية التي تلامس العلاج إذ لا يمكن الحديث عن علاج صرف في هكذا ممارسات. لكننا بالطبع نطمح إلى التوجه ومخاطبة المجتمع بكل الوسائل المتاحة لنا من أجل إحداث تغيير إيجابي، واختيارنا العمل مع الشبيبة كان لأنهم الأكثر رغبة في تغيير محيطهم كونهم الأكثر معاناة من انعدام حقوق الإنسان وفقداناً لأهم الخصائص الإنسانية.

المراجع :

المراجع الأجنبية:

1- Abric Jean-Claude : Psychologie de la communication, Théories et Méthodes, Armand Colin, Paris 2008

2 Andersen-Warren Madeline & Grainger Roger : Practical Approaches to Dramatherapy : the Shield of persus, Jessica Kingsley, London 2000

3- André Christophe et Légeron Patrick : la Peur des Autres, Trac, Timidité et phobie sociale, Odile Jacob, paris 2003

4- Anzieu Didier : le Psychodrame analytique chez l'Enfant et l'Adolescent, PUF, paris 1994

5- Badache René : Jeux de Drôles, Jeunes et société: Quand le théâtre transforme la violence. La Découverte, Paris 2002.

6- Barba Eugenio : l'Energie qui Danse, Bouffonneries, n 32-33, Lectour, 1995

7- Barba Eugenio : Theatre, Solitude, Metier, Revolte, l'Entretemps les voies de l'Acteur, Saussan 1999

8- Bettelheim Bruno :Pour être des parents acceptables, une psychanalyse du jeu, Robert Laffont, S.A. Paris, 1988

9- Bour Pierre : le Psychodrame et la vie, EPI-DDB, paris 1968

10- Callois Roger : les Jeux et les hommes, Gallimard, Paris, 1967

11- Caillois Roger : le Mythe et l'homme, Gallimard, Paris, 1987
12- Caune Jean : Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots, Nizet, Saint Genouph 1996
13- Collectif (Jennings Sue, Cattanach Ann, Mitchel Steve, Chesner Anna, Meldrums Brenda) : the Handbook of Dramatherapy, Routledge, 1994
14- Collectif : le Training de l'Acteur, Actes Sud-Papiers, France 2000
15- Corvin Michel : Dictionnaire Encyclopédique du théâtre, Bordas, Paris 1995
16- Declan Donnellan : l'Acteur et la Cible, Règles et Outils pour le jeu, les voies de l'acteur, l'Entretemps, Saussan 2004
17- Duvignaud Jean : le Jeu du jeu, Balland, France, 1980
18- Frankl Victor : Man's search for meaning, Pocket Books, U.S.A., 1985
19- Ginger Serge : La Gestalt, l'art du Contact, Marabout, paris 2005
20- Goffman Erving : la Mise en scène de la vie quotidienne, Minuit, paris 1973
21- Goleman Daniel : l'Intelligence émotionnelle, Robert Laffont, Paris 1995
22- Hall Edward : la Dimension Cachée, Seuil, Paris 1971
23- Henri Bergson : la Pensée et le Mouvant, Quadrige, Paris 1938
24- Huizinga Johan : Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu, Tel Gallimard, Paris,1951
25- Jung Carl Gustave : l'âme et la vie, Buchet/Chastel, France, 1963
26- Jung Carl Gustave : Psychologie et éducation, Buchet/chastel, Paris, 1963
27- Jung Carl Gustave : Dialectique du Moi et de l'Inconscient,

Gallimard, paris 1964
28- Lelord F. et André C.: La Force des emotions, Odile Jacob, Paris 2003
2ç- Mattar Paul : Sindbad de père en Fils suivi de même les contes ont une fin, Collection théâtre Monnot, Beyrouth 2005
30-Masquelier-Savatier Chantal : Comprendre et pratiquer la Gestalt Thérapie, InterEditions-Dunod, paris 2008
31- Mead George : l'esprit, le Soi et la Société, PUF, paris 2006
32- Minet J. Serge : Du Divan à la scène, dans quelle pièce je joue, Mardaga, Belgique, 2006
33- Moreno Jacob Levi: Psychothérapie de Groupe et Psychodrame, Quadrige, paris 1965
34- Nicolescu Basarab: Nous, la Particule et le Monde, Transdisciplinarité, Rocher
35- Oida Yoshi : l'Acteur Invisible, Actes Sud, Arles, 1998
36- Perls, Hefferline & Goodmann : Gestalt-thérapie, l'exprimerie, Bordeaux 2001
37- Pitruzella Salvo : Introduction to Dramatherapy: Person and Threshold, Brunner-Routledge, 2004
38- Rosenberg Marshall B. : les mots sont des fenêtres, Introduction à la Communication NonViolente, la Découverte ; Paris 2005
39- Sham's : l'Acteur entre Réel et Imaginaire, l'Harmattan, paris 2003
40- Sheleen Laura : Théâtre pour devenir …autre, EPI paris 1983
41- Schutzenberger Anne : Introduction au Jeu de Rôle, Privat, France 1975
42-Shwartz-Salant Nathan : The Mystery of Human relationships : Alchemy & the transformation of the Self, Routledge 1998

43- Stein Murray : Transformation : Emergence of the Self, Texas A&M University Press, 1998

44- Stevens Anthony : Jung, A very short introduction, Oxford University press, 2001

45- Tournier Christophe: Manuel d'improvisation théâtrale, l'Eau vive, Suisse 2003

46- Vanoye Francis : La Gestalt, Thérapie du Mouvement, Vuibert, paris 2005

47- Vasse Denis : Le poids du Réel, la souffrance, Seuil, Paris, 1983

48- Winnicott D.W. : Jeu et Réalité, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1975

المراجع العربية:

49- جبران خليل جبران : المجنون، تعريب الأرشمندريت أنطونيوس بشير، المجموعة الكاملة، دار صادر ودار بيروت، بيروت 1964

50- قصاب حسن حنان والياس ماري : تمارين في القراءة الدراماتورجية والإرتجال "جاك لاسال وألان كناب في محترف مسرحي"، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1988

51- فرنان جان بيير وفيدال ناكيه بيير: الأسطورة في اليونان القديمة، ترجمة د. قصاب حسن حنان، الأهالي، دمشق 1999

- 52الياس ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت 2006

53- مالك شارل : المقدمة، سيرة ذاتية فلسفية، دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة

الأولى 1977، الطبعـة الثانيـة 2001

54- جماعـي : تحديـد مناهـج التعليـم العام ما قبـل الجامعي وأهدافها، موسـيقى، مـسرح، فـن تشـكيلي، تعميـم رقـم 32/م/97، المنشـورات الحقوقيـة صـادر، بـيروت 1997

55- جماعـي إشراف عبـد القـادر طه فـرج: معجم علم النفس والتحليـل النفسي، دار النهضـة العربية، بيروت

المجلات والأبحاث:

56- Khoury Jalal : Drame de l'Homme et Drame de l'Univers dans les théâtres d'Occident et d'Orient, Travaux et jours N° 70

57- Théâtre Public : Revue bimestrielle publiée par le théâtre de gennevilliers, janvier-fevrier 1984

58- المديوني محمد : مجلة الحياة المسرحية، دمشق سوريا العدد 28-29، 1987

59- اليـاس مـاري : المـسرح التفاعـلي في قضايـا التنميـة، صنـدوق الأمـم المتحـدة للسـكان وفـردوس، دمشـق 2007

60- اليـاس مـاري : المسرح والتنمية، المسرح في المدرسـة، المـسرح التفاعلي، إمكانيات تطويـر المسرح المدرسي. دراسـة خاصة

61- اليـاس مـاري : دليـل تجربـة المـسرح التفاعـلي، في نهايـة تنفيـذ برنامـج "المسرح التفاعـلي في التنميـة" كخلاصـة عـن التجربـة. مـن تمويـل صنـدوق الأمـم المتحـدة للتنميـة للسـكان unfpa، و تحـت رعاية الصندوق السـوري لتنمية الريف (فردوس).

المواقع الإلكترونية:

62- كريشـنامورتي جـدو : الصـورة مـن كتاب "التحـرر من المعـروف" الفصل الحادي عـشر، موقع سـماوات الإلكتروني عـدد 18/2/2010

63- موللـر جان-مـاري : قامـوس اللاعنـف، ترجمـة محمد عـلي عبد الجليـل، تدقيق ديمـتري أفيرينوس، موقع معابـر الإلكـتروني http://maaber.50megs.com/nonviolence_a/Non-violence_a.htm

64- http://www.clinicalsolutions.org/psychotherapy%20theories.html

65- http://www.gurdjieff.org/nicolescu3.htm

66- http://www.philippefabry.eu/fiche.php?livre=16

67-http://www.academie-sciences.fr/conferences/seances-solenelles/pdf/discours_rizzolatti_12-12-06.pdf

68- http://www.theatlantic.com/doc/200811/multiple-personnalities

69-http://nadt.org/about.html

70- Dimitri Avgherinos : http://www.maaber...08/editorial.html